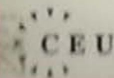
Georg Gadamer

POLIROM

# Actualitatea frumosului








Această ediţie a fost publicată cu sprijinul Central European University Translation Project, finanţat de OSI-Zug Foundation, şi cu contribuţia Center for Publishing Development din cadrul Open Society Institute – Budapesta, precum şi a Fundaţiei pentru o Societate Deschisă România.

HANS-GEORG GADAMER (n. 1900) este unul dintre cei mai importanţi hermeneuţi ai secolului. Concepută în felul unei filosofii practice, hermeneutica sa vizează teme ca moralitatea şi voinţa, relaţia cu celălalt, fenomenul puterii, religiozitatea şi simţul estetic, revolta şi angoasa, simţul legii şi suferinţa.
De acelaşi autor: *Platos dialektische Ethik. Phänomenologische Interpretation zum „Philebos"* (1931); *Plato und die Dichter* (1934); *Volk und Geschichte im Denken Herders* (1942); *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (1960); *Hegels Dialektik. Fünf hermeneutische Studien* (1971); *Wer bin Ich und wer bist Du? Ein Kommentar zu Paul Celans Gedichtfolge „Attemkristal"* (1973); *Idee und Wirklichkeit in Platos „Timaios"* (1974); *Vernunft im Zeitalter der Wissenschaft. Aussätze* (1976); *Die Idee des Guten zwischen Plato und Aristoteles* (1978); *Heideggers Wege. Studien zum Spätwerk* (1983); *Gedicht und Gespräch. Essays* (1990); de asemenea, *Lob der Theorie* (1983) şi *Das Erbe Europas* (1989), apărute în traducere românească, *Elogiul teoriei. Moştenirea Europei*, Polirom, 1999.

Redactor: Dana Zămosteanu

Coperta: Manuela Oboroceanu

Hans-Georg Gadamer: *Kunst als Aussage*



Editura POLIROM
Iaşi, B-dul Copou nr. 4, P.O. Box 266, 6600
Bucureşti, B-dul I.C. Brătianu nr. 6, et. 7

Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale:

GADAMER, HANS-GEORG
*Actualitatea frumosului* / Hans-Georg Gadamer;
trad. de Val. Panaitescu; – Iaşi: Polirom, 2000
216 p.; 23 cm – (Plural M)
Tit. orig. (germ.): *Kunst als Aussage*
Index.

I. Panaitescu, Val. (trad.)

ISBN: 973-683-533-2

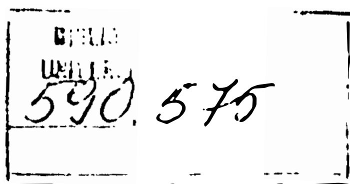
1

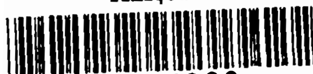
Printed in ROMANIA

**Hans-Georg Gadamer**

# ACTUALITATEA FRUMOSULUI

Traducere de Val. Panaitescu





POLIROM
2000

# Creaţie poetică
# şi interpretare

Există o veche stare tensională între activitatea artistului şi aceea a interpretului. Tălmăcirea capătă în ochii artistului aparenţa bunului-plac, dacă nu chiar pe aceea de activitate superfluă. Această tensiune se acutizează atunci cînd tentativa de interpretare se face în numele şi în spiritul ştiinţei. Artistul creator tratează cu şi mai puţină încredere ideea că aspectele discutabile ale interpretării ar putea fi depăşite prin metode ştiinţifice. Tema „Creaţie poetică şi interpretare" reprezintă un caz special al relaţiei generale dintre creator şi interpret. Fiindcă nu rareori, cînd e vorba de poezie şi de creaţie poetică, preocuparea interpretării se reuneşte cu aceea a propriei creaţii artistice într-o singură persoană. Aceasta arată că relaţia dintre creaţia poetică şi interpretare este mai strînsă decît în cazul celorlalte arte. Chiar şi acolo unde interpretarea are loc cu pretenţie de ştiinţă, ea nu comportă integral acel caracter îndoielnic ce i se atribuie, în general, faţă de creaţia poetică. Se pare că metodele ştiinţei abia dacă depăşesc, în acest caz, ceea ce intervine în orice experienţă raţională cu poezia. O atare presupunere este cît se poate de îndreptăţită dacă ne gîndim la măsura în care reflecţia filosofică a pătruns în poezia modernă a secolului nostru. Relaţia dintre creaţia poetică şi interpretare nu este stabilită pornind doar de la ştiinţă sau filosofie, ci este şi o problemă internă a actului creator însuşi, atît pentru poet, cît şi pentru cititorul său.

Cînd pun în discuţie tema în acest sens, nu intenţionez să iau poziţie faţă de concurenţa ce se poate ivi, în pretenţia de interpretare, între cel ce vorbeşte în numele ştiinţei şi artistul

cuvîntului[1]. Aş dori să-mi fac doar meseria, adică să arăt, cu sprijinul gîndirii, care este realitatea. A arăta ceea ce este înseamnă, în domeniul gîndirii, a învăţa cititorii să vadă ceva ce toţi putem pricepe.

Întrebarea este, aşadar, următoarea: pe ce anume se întemeiază vecinătatea dintre creaţia poetică şi interpretare? Evident că ele au ceva în comun. Amîndouă se realizează prin intermediul limbii. Există însă şi o deosebire şi se pune întrebarea cît este ea de profundă. Paul Valéry a exprimat în modul cel mai sugestiv diferenţa ce domneşte aici: cuvîntul vorbirii zilnice, precum şi cel al discursului ştiinţific şi filosofic trimit la ceva şi, efemere, se mistuie îndărătul a ceea ce indică. Dimpotrivă, cuvîntul poetic se indică pe sine şi durează. Primul cuvînt seamănă cu o monedă oferită dintr-o parte într-alta, ţinînd loc de ceva, pe cînd celălalt, cuvîntul poetic, este ca aurul însuşi. Reflecţia noastră trebuie să înceapă însă prin observaţia că, în pofida caracterului convingător al acestei constatări, există totuşi stări intermediare, situate între cuvîntul ce ia formă poetică şi cel care doar înseamnă un anumit lucru. Tocmai secolul nostru e cel care s-a familiarizat îndeosebi cu întrepătrunderea celor două modalităţi de vorbire.

Să pornim de la extreme. De o parte se află poezia lirică (aceea la care şi Paul Valéry se va fi gîndit înainte de toate). Constatăm aici un fenomen uluitor în epoca noastră: cuvîntul ştiinţei pătrunde în poezie ca un element de „*science*", de pildă la Rilke sau la Gottfried Benn, într-un fel care, doar cu cîteva decenii mai înainte, ar fi fost cu neputinţă în creaţia poetică înaltă. Ce se întîmplă cînd un cuvînt cu semnificaţie evidentă, o determinare ori chiar un concept al ştiinţei apar contopite în melosul cuvîntului poetic?

Şi acum, cealaltă extremă, forma artistică aparent cea mai liberă dintre toate, romanul. Aici, reflecţia, cuvîntul care meditează asupra lucrurilor şi întîmplărilor, are dintotdeauna drept

1. Pentru problemele dezbătute aici, trebuie să trimitem la noua ediţie a cărţii fundamentale a lui Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk* (Tübingen, ed. a IV-a, 1972).

de cetățenie, nu numai în gura personajelor înfățișate, ci și în aceea a naratorului insuși, indiferent cine este acesta. Dar nu s-a ivit oare și aici un moment nou – chiar față de îndrăznelile formei romanești romantice –, o dizolvare nu numai a formei narațiunii, ci și a noțiunii înseși de acțiune, așa încît distincția dintre cuvîntul naratorului și cuvîntul care doar reflectă devine, în general, caducă?

Se pare, așadar, că pînă și poetului celui mai potrivnic interpretării nu-i poate rămîne ascunsă cu totul legătura dintre actul creator și cel interpretativ, oricît de informat ar fi poetul în privința caracterului îndoielnic al oricărei interpretări și mai cu seamă al propriei interpretări a declarațiilor sale poetice, și oricîtă dreptate i-ar da lui Ernst Jünger, care spune: „Cine se interpretează singur coboară sub propriul nivel". Să ne punem, mai întîi, întrebarea: ce înseamnă a interpreta? Cu siguranță, nu este o lămurire sau o înțelegere conceptuală, ci mai curînd comprehensiune și explicitare. Și totuși, mai există și altceva în interpretare. A interpreta înseamnă, la origine, a arăta într-o direcție. E un lucru important faptul că orice interpretare nu precizează o țintă anumită, ci doar arată într-o direcție, adică înspre ceva deschis, care se poate îndeplini în diferite moduri.

Distingem deci actul de interpretare într-un dublu sens: a arăta înspre ceva și a arăta ceva. Evident, cele două sînt legate între ele. A arăta înspre ceva înseamnă a indica și a corespunde, ca sens, semnului. „A arăta ceva" se raportează întotdeauna la un semn care indică prin el însuși. A arăta ceva înseamnă deci a indica o anumită interpretare. Sîntem întorși astfel înapoi la determinarea temei și a limitei actului nostru interpretativ: ce înseamnă a interpreta, conform ființei sale? Ce înseamnă semn? Este, poate, totul semn? Stau oare lucrurile așa cum a crezut Goethe, prin mijlocirea căruia conceptul de simbolic a fost ridicat la rangul de concept fundamental al întregii noastre estetici: „Totul trimite la tot", „Totul este simbol", sau e nevoie aici de o restricție? Există în cadrul ființării [*Seiendes*] ceva care arată, care este, așadar, un semn și, ca atare,

ne solicită să-l luăm şi să-l interpretăm ca semn? Desigur, pentru a considera ceva drept semn trebuie deseori să plecăm de la fiinţare. Aşa vom şi interpreta, de pildă, ceea ce se ascunde în expresia mimicilor[2]. Dar şi atunci va fi o întrezărire a semnului dintr-o totalitate latentă în sine, aşadar, o interpretare ce desluşeşte oarecum sensul orientării unui semn, distingînd din ceea ce este confuz, neclar, fără orientare, lucrul spre care trimite în fond. O asemenea interpretare nu vrea deci să trimită spre interior, ci să evidenţieze clar către ce arată fiinţarea însăşi.

Înţelegem despre ce este vorba orientîndu-ne după ceea ce se manifestă prin contrast. Un lucru în privinţa căruia nu avem nimic de interpretat şi nici de răstălmăcit este, de pildă, univocitatea ordinului, care pretinde supunere, sau cea a unei declaraţii al cărei sens este fixat. Este interpretabil numai ceea ce nu are sens stabil, fiind deci lipsit de precizie. Să ne amintim exemplele clasice de interpretare: zborul păsărilor, oracolul, visul, ceea ce este înfăţişat într-un tablou, scrierea enigmatică. În toate aceste cazuri, avem de-a face cu ceva dublu: o indicare, adică o arătare într-o direcţie, ce pretinde interpretare, dar şi o ascundere de sine a ceea ce este arătat în direcţia respectivă. Trebuie interpretat, aşadar, ceea ce este echivoc.

Ne vom întreba acum dacă putem interpreta, în genere, ceea ce este lipsit de precizie altfel decît scoţîndu-i în evidenţă echivocitatea. Cu aceasta ne apropiem de tema noastră, care, în cadrul relaţiei dintre actul de interpretare şi cel de creaţie, este îndreptată spre legătura particulară dintre actul interpretativ şi cel de creaţie poetică. Arta pretinde interpretare fiindcă este de o echivocitate inepuizabilă. Ea nu poate fi tradusă în mod adecvat într-o cunoaştere conceptuală. Acest lucru este valabil şi pentru opera poetică. Ne întrebăm totuşi cum se vădeşte, în cadrul relaţiei tensionate dintre imagine şi concept, raportul special dintre actul de creaţie poetică şi cel de

---

2. Despre noţiunea de mimică, *cf.*, în acest volum, articolul „Tablou şi mimică".

interpretare. Echivocitatea poeziei este indisolubil întreţesută cu univocitatea cuvîntului cu referinţă precisă. Ceea ce implică această interferenţă plină de tensiune constituie tocmai poziţia particulară a limbii faţă de toate celelalte materiale cu ajutorul cărora configurează artistul: piatra, culoarea, tonul, chiar mişcarea corpului în dans. Elementele din care se construieşte şi care capătă formă în creaţia poetică sînt semne pure, care pot deveni date ale configurării poetice numai pornind de la semnificaţia lor. Aceasta înseamnă însă că propriul lor mod de a fi rezidă în faptul de a avea un înţeles [*Meinen*]. Trebuie să amintim în mod special acest lucru, într-o epocă în care eliberarea de experienţa lumii interpretate obiectual apare ca o lege de configurare a artei contemporane. Poetul nu o poate urma. Cuvîntul prin care se exprimă şi cu care dă formă nu se lasă niciodată separat cu totul de semnificaţia lui. O creaţie poetică lipsită de obiect ar fi o bolboroseală.

Fireşte, aceasta nu înseamnă că opera de artă lingvistică s-ar limita la o simplă referinţă semnificantă. Ea include totdeauna un fel de identitate între semnificaţie şi fiinţă, aşa cum taina bisericească este totodată fiinţă şi semnificaţie. „Cîntul este fiinţă." Dar ce „există" propriu-zis „acolo"? Orice discurs care se referă la ceva te îndepărtează de el. Cuvintele nu sînt complexe sonore, ci gesturi cu sens, care te îndepărtează ca nişte semne făcute cu mîna. Ştim cu toţii că forma fonetică a creaţiei poetice capătă contur abia cînd semnificaţia devine inteligibilă. Resimţim constrîngerea penibilă a faptului că poezia este legată de vorbire şi că traducerea ei reprezintă o imposibilitate pe cît de impunătoare, pe atît de chinuitoare.

Aceasta înseamnă însă că unitatea dintre forma sonoră şi semnificaţie, proprie oricărui cuvînt, îşi găseşte împlinirea propriu-zisă în discursul poetic. Ca vorbire, opera de artă poetică prezintă faţă de toate celelalte genuri de artă o indeterminare deschisă, specifică. Unitatea de formă, pe care opera de artă poetică o posedă la fel ca oricare altă operă de artă, este o prezenţă perceptibilă, încît nu constituie doar o simplă referinţă semnificantă. Dar această prezenţă conţine un element de

vizare, de trimitere spre o posibilitate de împlinire nedefinită. Tocmai în aceasta constă preeminenţa poeziei faţă de celelalte feluri de artă, preeminenţă prin care ea e aceea ce stabileşte dintotdeauna sarcina artei plastice. Pentru că ceea ce evocă prin mijloacele sale lingvistice este într-adevăr intuiţie, prezenţă, existenţă. În fiecare individ care preia cuvîntul poetic, acesta îşi află însă o împlinire intuitivă proprie, ce nu poate fi împărtăşită şi care, astfel, îl îndeamnă pe artistul plastic să-şi facă datoria. Suplinindu-i pe toţi, el născoceşte imaginea care dobîndeşte o valabilitate stabilă. O declarăm imagine-tip, care devine dominantă pînă cînd este înlocuită printr-un nou tip, într-un alt act creator. Tema proprie a poetului este mitul comun. Realitatea absolută a mitului, *mythos* în expresia sa grecească, constă însă în faptul de a fi spus [*Gesagtsein*]. Povestea despre zei şi oameni, de care se vorbeşte aici, se distinge prin aceea că există numai prin faptul de a fi spusă, că nu posedă şi nu suportă nici o altă posibilitate de autentificare în afară de spunerea şi apoi transmiterea sa mai departe[3]. Or, în acest sens foarte precis, orice creaţie poetică este mitică, întrucît împărtăşeşte cu mitul faptul de a-şi avea propria autentificare numai în spunere. Tocmai prin aceasta ea se află însă într-un element căruia îi aparţin atît actul creator, cît şi cel interpretativ. Ba chiar mai mult, de vreme ce orice act poetic include întotdeauna un act de interpretare.

Toate acestea se pot confirma prin trimiterea la un artificiu poetic care avea în secolele trecute o legitimitate indiscutabilă şi care şi-a pierdut creditul abia în epoca modernă a poeziei trăirii. Mă refer la alegoric[4], care spune ceva prin altceva. Un astfel de artificiu este posibil şi este poetic numai acolo unde este asigurată comunitatea orizontului de interpretare căruia îi aparţine alegoria. Acolo unde această condiţie este îndeplinită, alegoria nu obişnuieşte deloc să fie „glacială". Chiar

---

3. În legătură cu conceptul de mit, *cf.* articolul „Mythos und Vernunft", în *Kunst als Aussage* (Tübingen, 1993), precum şi articolele imediat următoare.
4. *Cf.* în legătură cu aceasta *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 76 *sqq*.

și acolo unde are loc o coordonare strictă între alegorie și semnificația sa, ansamblul discursului poetic în care apare poate păstra totuși o indeterminare deschisă, pe care alegoria o face să fie poetică, adică inepuizabilă prin concept. Să limpezim acest lucru printr-un exemplu: discuția în jurul romanelor lui Kafka se întemeiază pînă la urmă pe faptul că, în creațiile sale, Kafka știe să construiască, într-un mod extraordinar de degajat, calm și de o claritate cristalină, o lume obișnuită, a cărei familiaritate aparentă, asociată unei stranietăți enigmatice, provoacă impresia că tot ce se găsește acolo nu este de fapt așa, ci ar însemna altceva. Cu toate acestea, nu avem aici alegorii interpretabile, pentru că sub privirile noastre se petrece evenimentul acestei mari arte narative: destrămarea orizontului comun de interpretare. Aparența că totul ar ținti spre o semnificație, un concept și o descifrare este ea însăși distrusă. Este evocată poetic numai simpla aparență de alegorie, preschimbată însă într-o echivocitate deschisă.

Acesta este un act de interpretare care coexistă actului creator și care, la rîndul său, reclamă el însuși interpretarea. Se pune astfel întrebarea propriu-zisă: cine interpretează aici, poetul sau interpretul? Sau ambii interpretează în timp ce-și îndeplinesc propriul rol? Se desfășoară oare lucrurile în așa fel încît în ceea ce vizează și în ceea ce spun ei se petrece ceva, este oarecum semnificat ceva ce ei înșiși nu „vizează" deloc? Interpretarea nu pare să fie nici o tehnică și nici o vizare semnificantă, ci o adevărată determinare în ființa însăși.

Lucrurile stau la fel ca în ambiguitatea oracolului. Nici ea nu intră în sfera interpretării noastre, ci în sfera a ceea ce este semnificat. Nu eroarea pricinuită de o forță infamă sau nelegiuită a unui neghiob este cea care-l împinge pe Oedip spre destinul său. Și nu e ceva nelegiuit nici în voința lui de a respinge o sentință divină, chiar dacă această tentativă îl rostogolește, pînă la urmă, în nenorocire. Sensul unei asemenea tragedii a oracolului constă mai curînd în faptul că acea formă a eroului său reprezintă, în chip exemplar, ambiguitatea în privința fatalității ce atîrnă deasupra omului ca atare.

Ființei umane îi este dat să se încurce astfel în interpretarea a ceea ce cuprinde mai multe înțelesuri.

La această echivocitate participă și cuvîntul poetic. Este valabilă și pentru acest cuvînt afirmația că este mitic, adică nu e apt de nici o autentificare prin ceva situat în afara lui însuși. Echivocitatea cuvîntului poetic își află demnitatea în faptul de a corespunde integral echivocității ființei umane. Orice interpretare a cuvîntului poetic tălmăcește doar ceea ce creația poetică însăși arată deja. Lucrul pe care-l arată creația și la care trimite ea nu este, firește, ceea ce gîndește poetul. Ceea ce gîndesc poeții nu e cu nimic superior celor gîndite de alți oameni. Poezia nu constă în a gîndi ceva, ci în faptul că ceea ce este gîndit și ceea ce e spus se află în ea însăși. Cuvîntul interpretativ, care îi urmează, este reținut în această existență întocmai ca indicațiile lipsite de precizie care constituie poezia însăși. Cuvîntul în cauză se suprimă, ca și ele, în existența poeziei. Așa cum poezia indică, arătînd deci într-o direcție, tot astfel și cel ce interpretează o poezie arată, la rîndul său, într-o direcție. Cine dă urmare cuvîntului interpretativ privește într-o asemenea direcție, însă nu are în vedere interpretarea determinată ca atare. Evident, cuvîntul interpretativ nu are voie să se instaleze în locul către care arată. Interpretarea care ar pretinde pentru sine așa ceva ar semăna cîinelui căruia încercăm să-i arătăm ceva și care caută să înhațe mîna care arată, în loc să privească în direcția indicată.

Întocmai așa mi se pare că stau lucrurile cu interpretarea ce se produce în actul creator însuși. Ține de esența mărturiei poetice faptul că există și în ea ceva care trimite parcă în afara sa. Arta și capacitatea de a spune, care conferă unei mărturii un nivel de calitate estetică, pot fi luate în considerare într-o reflecție estetică, dar adevărata existență a acestei arte rezidă în faptul că trimite în afara ei și lasă să se vadă despre ce vorbește poetul. O legitimitate propriu-zisă nu posedă nici cel ce interpretează, nici cel care creează – amîndoi sînt depășiți întotdeauna de ceea ce există, de fapt, acolo unde există o poezie. Ambii urmează o direcție deschisă. De aceea, poetul, ca

și interpretul, trebuie să fie conștient că nu acordă absolut nici o legitimitate lucrurilor pe care doar le gîndește. Ceea ce ghidează propria sa concepție despre sine ori intenția sa conștientă este mai degrabă una dintre numeroasele posibilități de a reflecta asupra sa însuși și este cu totul altceva decît ceea ce face de fapt, în măsura în care poezia îi reușește.

O vorbă a lui Hesiod, a poetului care a formulat cel dintîi, în vestita sa consacrare a muzelor, ideea unei conștiințe a misiunii poetului, poate ilustra cele spuse. În introducerea la *Teogonia*, muzele i se înfățișează acestuia și-i spun: „Știm să zicem multe lucruri neadevărate, ce seamănă cu cele adevărate, dar știm, de asemenea, atunci cînd vrem, să facem să răsune adevărul". De cele mai multe ori, vorba aceasta este înțeleasă ca o luare de atitudine critică a poetului împotriva configurării homerice a lumii zeilor, ca și cum poetul s-ar baza pe o nouă legitimare, de vreme ce muzele i-ar fi spus: „Avem gînduri bune cu tine. Cu toate că am putea, desigur, s-o facem, nu te vom pune să spui neadevăruri – cum l-am pus pe Homer –, ci numai lucruri adevărate". Cred – din mai multe motive, înainte de toate din pricina extraordinarei simetrii a celor două versuri – că poetul vrea să zică: muzele pot oferi întotdeauna, atunci cînd oferă ceva, atît adevăruri, cît și lucruri false. A spune totodată adevărul și neadevărul și a indica, astfel, o direcție deschisă – iată ce constituie cuvîntul poetic. Adevărul său nu este dominat de distincția dintre adevărat și fals, în felul în care și-l închipuie filosofii răutăcioși, atunci cînd spun despre poeți: „Poeții mint însă mult".

O dată cu aceasta, pare să rezulte un răspuns la întrebarea pusă de mine. Un element de vizare și de interpretare există dintotdeauna în echivocitatea creației poetice. Acolo însă unde orizontul de interpretare comun s-a dezagregat, unde nu mai există nici un mit comun, unde și curioasa unitate a tradiției mitologice a grecilor și romanilor cu religia creștină (unitate ce dăinuia încă acum două secole) și-a pierdut caracterul său de la sine înțeles, trebuie să se reflecte în creația poetică starea fracturată a comunității mitice. Vedem cum elementul

reflecţiei interpretative ocupă un loc din ce în ce mai important tocmai în romanele moderne – la Kafka, la Thomas Mann, la Musil şi la Broch, ca să-i amintesc doar pe cei dispăruţi. Comunitatea dintre poet şi interpret este astfel, în zilele noastre, în creştere. În cele din urmă, ea este dată de comunitatea fiinţei noastre umane, într-o vreme care – avînd în vedere toate încercările neobosite de a găsi cuvîntul interpretativ – este marcată de refuzul certitudinii, exprimat de *Mnemosyne* a lui Hölderlin: „Sîntem un semn fără tălmăcire".

# Artă și imitație

Ce înseamnă arta modernă lipsită de obiect? Mai au, în general, valabilitate vechile noțiuni estetice cu care eram deprinși să definim esența artei? Prin mulți dintre reprezentanții săi eminenți, arta modernă respinge în mod expres așteptarea noastră la o imagine, așteptare cu care ne apropiem de această artă. Ea generează de obicei un pronunțat efect de recul. Ce s-a întîmplat? Ce atitudine a pictorului care spulberă toate așteptările și tradițiile de pînă acum, ce exigență ni se formulează nouă tuturor?

Există mulți sceptici care consideră pictura „abstractă" o modă și sînt de părere că succesul ei se datorează, la urma urmelor, comerțului cu obiecte de artă. Dar fie și numai o privire asupra artelor înrudite ne arată că această chestiune trebuie abordată mai în profunzime. Este vorba de o adevărată revoluție în arta modernă, care a început cu puțin înainte de primul război mondial. În aceeași epocă se naște așa-numita muzică atonală, care conține chiar în denumirea ei ceva din același caracter paradoxal pe care îl are și conceptul de pictură fără obiect. Tot atunci începe – să ne gîndim la Proust, la Joyce – descompunerea eului narator naiv, care observă, precum un ochi al lui Dumnezeu, procesele ce se desfășoară în taină, dîndu-le expresie epică. În poezia lirică intervine o tonalitate nouă, ce barează și întrerupe curgerea de la sine înțeleasă a melodiei, experimentînd în cele din urmă principii formale cu totul noi. În fine, ceva similar se resimte indubitabil și în teatru – chiar dacă deocamdată într-o mai mică măsură –, mai intîi, doar prin îndepărtarea de scena iluzionistă a naturalismului și a psihologiei, iar apoi prin ruperea conștientă a vrăjii scenei de către așa-numitul teatru epic.

Nu ne vom închipui, desigur, că această privire asupra artelor învecinate ar fi suficientă pentru a face inteligibil procesul revoluţionar din pictura modernă. El păstrează o aparenţă de arbitrarietate şi de manie a experimentării. Dar practica experimentului, aşa cum o cunoaştem din ştiinţele naturii, în care îşi are de altfel propria origine metodică, este cu totul altceva. Un experiment este o întrebare pusă naturii într-un mod ingenios, pentru ca ea să-şi dezvăluie secretul. În pictură nu e vorba de experimente din care trebuie să iasă la iveală ceva, un lucru pe care vrem să-l ştim ; în acest caz experimentul, dimpreună cu reuşita sa, îşi este, ca să spunem aşa, suficient sieşi. Este chiar ceea ce rezultă. Cum să ne orientăm, gîndind, în faţa acestei arte ce respinge toate posibilităţile de înţelegere de tip tradiţional ?

Primul lucru pe care trebuie să-l facem este să nu luăm prea în serios autointerpretarea artistului. Este o cerinţă care nu pledează împotriva artiştilor, ci în favoarea lor. Căci ea include ideea că artiştii sînt datori să plăsmuiască artistic. Dacă ar putea reda prin cuvinte ceea ce vor să spună, nu ar mai dori să plăsmuiască şi nu ar mai trebui să dea o formă. Cu toate acestea, în mod inevitabil, limba, elementul general al comunicării, cel care ne susţine şi ne ţine laolaltă ca societate umană, motivează în permanenţă şi nevoia de comunicare a artiştilor, aceea de a se mărturisi prin vorbe, de a se interpreta ei înşişi şi de a se face înţeleşi printr-un cuvînt indicator. În realitate, artiştii se plasează – deloc surprinzător – în dependenţa acelora a căror meserie este interpretarea, a esteticienilor, a specialiştilor în scrieri despre artă şi a filosofiei. Cînd se citează [1], de exemplu, importanta carte a lui Kahnweiler [2] despre Juan Gris ca o dovadă a legăturii dintre filosofie şi noua artă – iar Kahnweiler este un martor contemporan autentic –, se neglijează faptul că, şi în acest caz, bufniţa Minervei îşi începe zborul abia seara :

---

1. Aşa cum face A. Gehlen, *cf.* „Begriffene Malerei?", în *Kunst als Aussage*.
2. D.-H. Kahnweiler, *Juan Gris. Sa vie, son œuvre, ses écrits*, Paris, 1946 (în germană, Stuttgart, 1968).

expunerile rafinate ale lui Kahnweiler dovedesc inspiraţia interpretării, nu pe aceea a actului creator. La fel mi se pare că stau lucrurile cu literatura despre artă, în general, şi cu autointerpretările constante ale marilor pictori ai epocii noastre, în special. În loc să pornesc de la încercările de autointerpretare şi de la tălmăcirile contemporane, care nu sînt conştiente de părerea lor preconcepută datorată doctrinelor dominante, aş dori să examinez cu conştiinciozitate metodică marea tradiţie a formării conceptelor estetice, care ne-a parvenit prin realizările filosofiei, încercînd să aflu cum rezistă în faţa noii forme a tabloului şi ce are de spus despre aceasta.

Aş vrea să abordez această problemă printr-un dublu demers, discutînd mai întîi conceptele estetice care domină conştiinţa generală, ca un lucru de la sine înţeles şi comun tuturor, fără a da socoteală despre originea şi legitimitatea lor, şi consultînd apoi cîţiva filosofi ale căror teorii par cele mai în măsură să rezolve această problemă, cerîndu-le să se pronunţe asupra secretului picturii moderne.

Primul dintre cele trei concepte pornind de la care caut să mă apropii de problema picturii moderne este acela de imitaţie, un concept care poate fi înţeles într-un sens atît de larg, încît, după cum vom vedea, îşi păstrează încă adevărul. Acest concept de origine antică a atins apogeul în plan estetic şi de politică a artei în clasicismul francez, în secolul al XVII-lea şi la începutul celui de-al XVIII-lea, influenţînd ulterior clasicismul german. Legat de teoria artei ca imitaţie a naturii, acest principiu al tradiţiei antice se raportează evident la nişte reprezentări normative, cum este de exemplu aceea că orice practică artistică implică o aşteptare legitimă a verosimilului. Cerinţa ca arta să nu încalce legile verosimilităţii, convingerea că în opera de artă perfectă formele naturii înseşi se ivesc în faţa ochiului nostru spiritual, în cea mai pură apariţie, credinţa în puterea idealizatoare a artei, care conferă naturii adevărata sa împlinire – iată reprezentările cunoscute ce garnisesc noţiunea de „imitaţie a naturii". Excludem, cu acest prilej, teoria trivială a unui naturalism extrem, care consideră că simpla asemănare

cu natura constituie sensul integral al artei. O asemenea poziţie nu se situează nicidecum în marea tradiţie a conceptului de imitaţie.

Cu toate acestea, conceptul de mimesis nu pare să fie suficient pentru modernitate. O privire asupra istoriei formării teoriilor estetice ne arată că în secolul al XVIII-lea un alt concept s-a impus în faţa celui de imitaţie : conceptul de expresie. Îl putem găsi, înainte de toate, în estetica muzicală – ceea ce nu e o întîmplare. Căci muzica este genul de artă în care un asemenea concept de imitaţie este, cum se ştie, cel mai puţin evident şi cel mai limitat în raza ei de activitate. În estetica muzicală a secolului al XVIII-lea se dezvoltă astfel conceptul de expresie, care domină[3] apoi necontestat aprecierea estetică în secolele al XIX-lea şi XX. Forţa expresivă şi autenticitatea expresiei unui tablou constituie legitimarea mărturiei sale artistice. Aşa apreciază conştiinţa generală, chiar şi atunci cînd nu poate face faţă întrebării neliniştitoare despre natura kitsch-ului – care posedă, într-adevăr, un gen penetrant de forţă expresivă şi a cărui lipsă de autenticitate artistică nu contrazice cu nimic autenticitatea de simţire subiectivă a producătorului sau a consumatorului de kitsch. În faţa dezintegrării formei, pe care ne-a dăruit-o modernismul şi în urma căreia nici o formă idealizată a naturii şi nici o interioritate ce s-ar descărca în mod expresiv nu mai reprezintă conţinutul tabloului, imitaţia şi expresia par totuşi să dea greş.

Un al treilea concept ni se oferă : cel de semn şi de limbaj al semnelor. Şi acesta are o istorie memorabilă. Să ne gîndim doar la faptul că la începuturile erei creştine arta se legitima, pentru cei care nu ştiau să scrie şi să citească, sub forma unei *Biblia pauperum*, reprezentare şi sărbătorire a istoriei sfinte şi a propovăduirii mîntuirii, în fapt, culegere a unui şir de povestiri cunoscute. O lectură similară par să pretindă tablourile moderne – desigur, nu lectură a unor imagini, ci a unor semne,

3. *Cf.* lucrarea instructivă a lui E. Fubini, *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, 1968.

întocmai ca la citirea unei scrieri. Semnele acestei scrieri, cu tot caracterul lor abstract, nu sînt însă din genul literelor. Cu toate acestea, o corespondenţă există. Inventarea scrierii cu litere a făcut posibilă realizarea colosală ce se oferă unei combinatorii raţionalizabile, pe care o numim ortografie, de a fixa prin semne particulare, abstracte, tot ce trece prin spiritul omului – cu siguranţă, unul dintre cele mai importante evenimente revoluţionare din cultura omenească. Ceva de aici a trecut însă de mult timp în modul nostru de a privi tablourile. Astfel, noi „citim" orice tablou de la stînga sus spre dreapta jos, iar răsturnarea „în oglindă" – inversarea dreptei şi stîngii, lesne de realizat prin mijloacele tehnice moderne de reproducere – conduce, după cum a arătat Heinrich Wölfflin, la absurdităţile şi tulburările compoziţionale cele mai stranii. O şi mai mare parte din obişnuinţele noastre de a scrie şi a citi pare să fi trecut în modalitatea ideografiei, sub forma căreia căutăm să citim tablourile moderne. Nu le mai vedem ca pe nişte reproduceri oferind o viziune unitară, pe care să o putem recunoaşte ca atare. În aceste tablouri sînt mai degrabă consemnate, pur şi simplu, adică sînt aşezate alături, prin semne plastice şi prin trăsături scripturale, elementele ce trebuie preluate succesiv şi, în cele din urmă, contopite. Îmi aduc aminte, de pildă, de tabloul lui Malevici „Doamnă în metropola Londra", în care putem recunoaşte foarte lămurit principiul dezintegrării formei, într-o variantă psihologistă. Componentele izolate pe care le include imaginea doamnei înfăţişate – evident, complet zăpăcită de modestul iureş al circulaţiei din anul 1907 –, un întreg flux de impresii de sine stătătoare, sînt parcă enumerate acolo şi compuse într-o imagine integrală. I se sugerează privitorului să realizeze sinteza tuturor acestor aspecte şi faţete, după principiul general al formei recompuse din planurile disociate şi multiplicate – în stilul lui Picasso şi al lui Juan Gris, de pildă. Există şi aici un act de cunoaştere, însă orice cunoaştere este, totodată, retractată continuu într-o unitate a tabloului, care nu se mai contopeşte într-un întreg intuitiv şi pasibil de a fi recunoscut în înţelesul său de

tablou. Această scriere prin imagini, ce constituie, ca un fel de stenogramă, elementul compoziţional al tabloului, se asociază cu o respingere a sensului. Noţiunea de semn îşi pierde determinarea propriu-zisă şi, de atunci încoace, cerinţa lizibilităţii unei asemenea ideografii moderne se atenuează din ce în ce mai mult[4].

Este posibil ca în cele trei categorii estetice pe care le-am descris să existe un element de adevăr şi valabilitate – dar, în orice caz, ele nu sînt suficiente pentru a da un răspuns specific noului pe care îl experimentăm în arta secolului nostru.

Trebuie deci să privim înapoi. Căci orice privire în urmă, în adîncul istoriei prezentului nostru, aprofundează conştiinţa orizontului înţelegerii noastre, ce se află deja pregătit astăzi în noi [*das Bewußtsein unserer in uns heute bereitliegenden begrifflichen Horizonte*]. Aş dori să convoc, pentru interpretarea artei moderne, trei martori ai gîndirii filosofice: Kant, Aristotel şi, în cele din urmă, Pitagora.

Dacă mă refer mai întîi la Kant, principalul motiv constă în faptul că nu numai Kahnweiler şi toţi acei esteticieni şi autori de scrieri despre artă care au însoţit noua revoluţie a picturii ne trimit cumva înapoi la Kant, pe calea ce trece prin filosofia contemporană neokantiană –, dar şi din partea filosofiei continuă pînă astăzi tentativele de a face utilizabilă estetica lui Kant pentru teoria picturii nonfigurative[5]. Punctul de plecare pe care îl oferă estetica lui Kant este acela că gustul, prin care ceva este apreciat drept frumos, nu este numai plăcere dezinteresată, ci şi plăcere lipsită de concept, ceea ce înseamnă că nu este luat în discuţie un ideal al obiectului atunci cînd o anumită reprezentare a acestuia este considerată frumoasă. Kant se întreabă ce ne determină, în fond, să apreciem drept frumoasă reprezentarea unui obiect. Răspunsul său e următorul: reprezentarea provoacă o însufleţire a forţelor noastre sentimentale, într-un joc liber între imaginaţie şi intelect. Acest

---

4. *Cf.* observaţia critică a lui Picasso faţă de creaţiile lui Juan Gris din perioada tîrzie, în Kahnweiler (*op. cit.*).
5. *Cf.* de exemplu W. Bröcker, în *Kant-Studien*, 48 (1956), pp. 485-501.

joc liber al capacităţilor noastre cognitive, această înviorare a sentimentului vital datorată vederii frumosului nu este deloc – afirmă Kant – o înţelegere a conţinutului său obiectiv şi nu reprezintă nici un fel de ideal al obiectului. Kant a exemplificat, în mod logic, această idee mai întîi prin ornament. Căci unde este mai clar faptul că nu avem în vedere conţinutul conceptual a ceea ce este reprezentat (chiar şi dacă îl putem recunoaşte) decît în cazul ornamentului? Să ne gîndim doar la acei copii nefericiţi în ale căror dormitoare tapetele sînt pline de anumite obiecte ce se repetă la infinit (însoţindu-le visele provocate de febră). Fără îndoială, un bun ornament nu îngăduie aşa ceva. Ceea ce trebuie să împodobească spaţiul în care trăim, sub forma unui acompaniament decorativ al stării sufleteşti, nu are voie să atragă atenţia asupra sa.

Dar deducerea unei estetici a ornamentului din *Critica facultăţii de judecare* a lui Kant este falsă. Nu acesta este sensul adevărat al teoriei artei pe care a elaborat-o Kant. Întrebîndu-se ce înseamnă de fapt a considera un lucru frumos, Kant are în vedere în primul rînd frumosul natural. Cazul frumosului artistic nu constituie pentru el un caz pur al problemei estetice. Fiindcă arta este făcută ca să placă. De asemenea, o operă de artă există într-un mod intelectualizat, adică ea comportă mereu, în mod potenţial, un moment intelectiv. Desigur, arta frumoasă nu trebuie să fie reprezentarea obişnuită a unor concepte sau idealuri pe care le preţuim ca atare cu intelectul nostru moral. Din punctul de vedere al lui Kant, arta se legitimează mai degrabă prin aceea că este arta geniului, adică a unei capacităţi inconştiente, inspirată parcă de natură şi capabilă să creeze ceva frumos în chip desăvîrşit, fără să fie utilizate reguli conştiente şi fără ca artistul să poată spune cum procedează în acest sens. Aşadar, conceptul de geniu – şi nu „frumuseţea liberă" a ornamentului – alcătuieşte adevărata bază a teoriei artei la Kant[6].

---

6 Vezi, în legătură cu aceasta, *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 48 *sqq.*, iar în acest volum, articolul „Intuiţie şi plasticitate".

Însă tocmai noţiunea de geniu a devenit astăzi suspectă. Nimeni – şi în cea mai mică măsură cei care investesc în noua artă o participare interioară – nu mai este dispus să acorde credit deplin discursului despre siguranţa cvasionirică, somnambulescă a procesului creaţiei de geniu. Ştim astăzi – iar acest lucru a fost adevărat întotdeauna – cu cîtă chibzuinţă şi claritate interioară îşi face pictorul încercările şi experimentele pe pînză, cu pensula şi culoarea, dar, în definitiv, prin încordarea spiritului său. Trebuie să fim deci precauţi atunci cînd vrem să aplicăm nemijlocit filosofia kantiană la pictura modernă.

Aş dori acum, în pofida tuturor prejudecăţilor clasiciste şi anticlasiciste, să dau din nou cuvîntul principalului martor al teoriei clasiciste a imitaţiei, lui Aristotel, ca să ne ajute să înţelegem ce se petrece în arta nouă, întrucît conceptul său fundamental de mimesis, corect înţeles, este de o evidenţă elementară. În acest scop, trebuie să reţinem mai întîi că Aristotel nu a dezvoltat o adevărată teorie a artei, în sensul mai larg al cuvîntului, cu toate că secolul al IV-lea, în care Aristotel şi-a format ideile, era secolul picturii greceşti. Teoria despre artă o cunoaştem, într-adevăr, doar din teoria sa despre tragedie, cunoscuta doctrină a *catharsis*-ului, conform căreia prin compătimire şi teamă s-ar produce purificarea de aceste afecte. Acesta ar fi secretul mimesisului tragic. Se întîmplă, aşadar, că Aristotel foloseşte cu privire la tragedie conceptul de imitaţie, de mimesis, pe care-l cunoaştem ca fiind cuvîntul-cheie al criticii pe care o face Platon poeţilor. Acest cuvînt capătă la Aristotel o semnificaţie pozitivă, fundamentală.

În mod evident, el trebuie să fie valabil pentru esenţa artei poetice în general. Recurgînd la analogie, Aristotel aruncă o scurtă privire şi asupra artei plastice, în special a picturii. Ce înseamnă de fapt afirmaţia sa că arta este mimesis? Aristotel îşi sprijină teza în primul rînd pe faptul că tendinţa de a imita îi este inerentă omului şi că el găseşte o satisfacţie naturală în imitaţie. În acest context apare afirmaţia (care a stîrnit critică şi opoziţie în spiritul modern, dar care este înţeleasă în sens

pur descriptiv la Aristotel) că, în cazul imitației, este vorba de bucuria recunoașterii. Contextul acestei afirmații este, evident, unul cu totul popular. Aristotel se referă și la faptul că un asemenea lucru îl fac cu plăcere copiii. Ce înseamnă satisfacția recunoașterii se poate observa în plăcerea pentru travestire – în special la copii. Pentru ei nu există ceva mai jignitor decît faptul de a nu fi luați drept cei în care s-au deghizat. Așadar, ceea ce trebuie recunoscut în imitație nu este copilul care s-a costumat, ci mai degrabă personajul care este reprezentat. Acesta este marele imbold în orice act de comportare și reprezentare mimetică. Recunoașterea atestă că ceva este făcut prezent, că există, așadar, prin comportamentul mimetic. Sensul reprezentării mimetice nu constă nicidecum în aceea că trebuie să luăm în considerare, în recunoașterea reprezentatului, gradul de potrivire și de asemănare cu originalul.

Așa se cuvine să citim, desigur, critica platoniciană a artelor. Arta este atît de reprobabilă tocmai pentru că se distanțează de adevăr cu mai mult de o singură dimensiune. Arta nu face decît să imite ceea ce sînt lucrurile. Lucrurile înseși sînt însă numai imitații întîmplătoare, contingente, ale formelor lor eterne, ale esenței, ale ideii lor. Așadar, arta – depărtată întreit de adevăr – este o imitație a imitației, separată întotdeauna printr-o distanță uriașă de ceea ce este adevărat.

Cred că avem de-a face aici cu o teorie foarte ironică, gîndită dialectic de Platon și abordată de Aristotel cu intenția conștientă de a o desprinde de orice dependență. Deoarece nu încape nici o îndoială: esența imitației constă tocmai în faptul că în reprezentant vedem tocmai ceea ce este reprezentat. Reprezentarea vrea să fie atît de adevărată și de convingătoare, încît să nu mai gîndim absolut defel că ceea ce este reprezentat nu este „real". Nu distingerea reprezentării de ceea ce e reprezentat, ci nondistincția, identificarea constituie modalitatea în care recunoașterea are loc ca un act de cunoaștere a ceea ce e adevărat. Dar ce este propriu-zis recunoașterea? Ea nu înseamnă să vedem încă o dată un lucru pe care l-am mai

văzut. Cu siguranţă, nu e vorba de o recunoaştere dacă rev ceea ce am văzut o dată, fără să-mi dau seama că am văz deja lucrul respectiv. A recunoaşte înseamnă mai degrabă cunoaşte ceva drept ceva văzut o dată. În acest cuvînt, „drept stă însă tot misterul. Nu mă refer la minunea amintirii, ci l aceea a cunoaşterii ce se ascunde într-asta. Căci atunci cîn recunosc pe cineva sau ceva, văd lucrul recunoscut desprins d hazardul de acum, ca şi de cel de atunci. Este cuprins în act de recunoaştere faptul că privim ceea ce e văzut în sensul să remanent, esenţial, ce nu mai este tulburat de circumstanţel a ceea-ce-am-văzut-o-dată şi a ceea-ce-am-revăzut. În aceas constă recunoaşterea şi în felul acesta acţionează ea în bucuri imitaţiei. Ceea ce devine vizibil în imitaţie este, prin urmar tocmai esenţa propriu-zisă a lucrului. Această concepţie es foarte departe de orice teorie naturalistă, dar şi de orice clas cism. Imitaţia naturii nu include, aşadar, faptul că imitaţia trebui să rămînă în urma naturii, în spatele ei, pentru că es doar imitaţie. Fără îndoială, înţelegem cel mai bine ce a în vedere Aristotel dacă ne gîndim la ceea ce şi noi numi „mimică". Unde întîlnim mimicul în artă, unde există ar mimicului? Ei bine, înainte de toate, în teatru. Dar nu num acolo. Fapte cum e recunoaşterea marionetelor le trăim î orice serbare populară, de pildă în carnaval. Acolo fiecare jub lează în actul de cunoaştere a ceea ce este reprezentat, ia procesiunea religioasă, cu purtarea peste tot a chipurilor div nităţilor sau a simbolurilor, include, bineînţeles, aceeaşi com ponentă mimică. Aşadar, fie într-un context festiv, fie într-un profan, mimicul este prezent în realizarea nemijlocită a repr zentării.

Recunoaşterea presupune însă şi altceva. Nu numai că gen ralul devine vizibil, aşa zicînd forma remanentă, purificată d hazardurile întîlnirii sale, dar, o dată cu asta, te recunoşt într-un anumit sens, pe tine însuţi. Orice recunoaştere est trăirea unei familiarităţi crescînde şi toate experienţele noastr lumeşti sînt, la urma urmelor, forma în care ne construi familiaritatea cu această lume. Teoria aristotelică pare să n

ıună, într-un mod absolut just, că arta, oricum ar fi ea, este
ı gen de recunoaştere, o dată cu care devine mai profundă
ınoaşterea de sine şi, prin aceasta, familiaritatea cu lumea.
Ne întrebăm însă din nou, nedumeriţi, cu ce poate contribui
lctura modernă la această misiune a recunoaşterii de sine, în
ımea care ne este familiară. Recunoaşterea, aşa cum o gîn-
şte Aristotel, are ca premisă faptul că există o tradiţie unifi-
ıtoare, în care toţi se înţeleg şi se întîlnesc cu ei înşişi. Aceasta
ıte, pentru gîndirea grecească, mitul. El este conţinutul comun
l reprezentării artistice, a cărui recunoaştere ne aprofun-
ează familiaritatea cu lumea şi cu propria existenţă, fie şi
rin compasiune şi teamă. Forma de recunoaştere: „Aceasta
şti tu!", care se petrece sub privirile noastre în teribilele
ıtîmplări din teatrul grecesc, această cunoaştere de sine în
ecunoaştere a fost susţinută de întreaga lume a tradiţiei reli-
ioase a grecilor, de cerul lor cu zei şi de legenda eroică, precum
de faptul că îşi derivau prezentul din trecutul lor mitico-
roic. Ce poate însemna asta pentru noi? Şi arta creştină,
ebuie să recunoaştem, şi-a pierdut puterea de comunicare
ıitică de vreo sută cincizeci de ani. Nu revoluţia picturii moderne,
deja sfîrşitul ultimului mare stil european, acela al baro-
ılui, a provocat un adevărat sfîrşit – sfîrşitul plasticităţii
ıturale a tradiţiei occidentale, al moştenirii sale umaniste, ca
al propovăduirii creştine. Desigur, şi contemplatorul modern
ecunoaşte încă obiectul unor asemenea tablouri – atîta timp
t mai ştie ceva despre această moştenire. Şi în cele mai multe
ıblouri moderne rămîne ceva de recunoscut – chiar dacă ceea
ı este recunoscut şi priceput nu mai sînt decît nişte mimici
agmentare, şi nu povestiri pline de semnificaţie. În măsura
ceasta, ceva din vechiul concept de mimesis pare să rămînă
levărat. Pînă şi în tabloul modern, construit din elemente
utind în incognoscibil, tot mai bănuim ceva, un rest de fami-
ıritate, şi realizăm o frîntură de recunoaştere.
Dar mai rezistă aceasta? Nu ne retragem de îndată şi nu
icepem că tabloul propriu-zis, aflat în faţa noastră, nu este
ţeles dacă este citit în capacitatea sa de reproducere pur

obiectuală? Ce fel de limbaj e acela pe care îl vorbesc tablouril moderne? Ei bine, e un limbaj în care mimicile licăresc momen tan în transparenţa sensului lor, pentru ca imediat să se întu nece din nou; este un limbaj de neînţeles. În graiul unor atar tablouri pare să existe mai puţină declarare decît respinger de sens [7]. Imitaţia şi recunoaşterea eşuează, iar noi rămînen perplecşi.

Dar poate că mimesisul şi cunoaşterea dată împreună cu e se pot concepe într-un sens şi mai general. Şi astfel, în încer carea de a afla şi cheia pentru arta modernă într-un concept d mimesis mai profund, mă întorc cu încă un pas înapoi, de l Aristotel la Pitagora – fireşte, nu la Pitagora ca personaj isto ric, ale cărui teorii le-am poseda cumva ori le-am putea recon strui. Cercetarea lui Pitagora se înscrie în tot ce poate fi ma litigios. Dar ca s-o apucăm pe calea cea bună, sînt suficient cîteva fapte de care nimeni nu se îndoieşte.

Printre ele se află acela că Aristotel spune într-un loc [8] c Platon, cu teoria sa că lucrurile ar participa la idei, n-ar f făcut decît să schimbe termenul pentru ceva ce pitagoreicii a fi susţinut deja, şi anume că lucrurile ar fi imitaţii, „mimesis" Contextul ne arată ce se înţelege aici prin imitaţie. Fiindcă evident, este vorba despre acea imitaţie care constă în faptul c universul, bolta noastră cerească, precum şi armoniile sonor pe care le auzim se descriu în chipul cel mai minunat în rapor turi numerice, adică în raporturi de numere întregi. Lungimil corzilor se află în relaţii determinate şi chiar şi cine nu muzician ştie că există aici o precizie ce pare să aibă cev dintr-o forţă magică. Lucrurile se petrec realmente ca şi cîn aceste raporturi pure între intervale s-ar ordona de la sine, c şi cum la acordarea instrumentului sunetele ar năzui să ajung la propria lor realitate, lucru care se întîmplă abia cînd răsună intervalul pur. Or, noi am învăţat împreună cu Aristotel – împotriva lui Platon – că nu această năzuinţă, ci împlinirea ei

7. *Cf.*, în acest volum, „Despre amuţirea tabloului".
8. *Metafizica*, A6, 987 b 12.

se numeşte mimesis. Este prezent în ea miracolul ordinii pe care noi o numim „cosmos". Un asemenea sens al mimesisului, de imitaţie şi de recunoaştere în imitaţie, mi se pare suficient de cuprinzător ca să înţelegem, făcînd încă un pas în reflecţia noastră, şi fenomenul artei moderne.

Ce este, după teoria pitagoreică, ceea ce e imitat? Numerele, ziceau pitagoreicii, şi raporturile dintre numere. Dar ce este un număr şi ce este un raport între numere? Indubitabil, nu e nimic vizibil, ci doar o relaţionalitate situată în esenţa numărului. Iar ceea ce se realizează în datul vizibil prin respectarea numerelor pure, care este numită „mimesis", nu e numai ordonarea sunetelor, adică muzica, ci şi, conform teoriei pitagoreice, ordinea uimitoare, bine cunoscută nouă, de pe bolta cerească. Vedem pe ea – făcînd abstracţie de dezordinea pe care o reprezintă planetele, întrucît par să nu descrie circumferinţe regulate în jurul Pămîntului – cum totul se repetă mereu în aceeaşi ordine. Alături de aceste două experienţe ale ordinii, cea a muzicii sunetelor şi cea a muzicii sferelor, apare o a treia, ordinea sufletului – poate că şi aceasta deja o idee veche, autentic pitagoreică: muzica face parte din cult şi ajută astfel „purificării" sufletului. Regulile purităţii şi teoria despre migraţia sufletelor merg în mod vădit împreună. Există deci trei manifestări ale ordinii în acest foarte vechi concept de imitaţie: ordinea cosmică, cea muzicală şi ordinea sufletelor. Ce înseamnă însă faptul că aceste ordini se întemeiază pe mimesisul numerelor, pe imitarea lor? Evident, faptul că ceea ce constituie realitatea acestor fenomene sînt numerele şi raporturile numerice pure. Nu în sensul că toate acestea tind spre o exactitate numerică, ci că această ordine numerică există în toate. Pe ea se sprijină orice ordine. Platon a fost cel care a întemeiat şi ordinea lumii umane din *polis* pe respectarea şi menţinerea ordinii tonalităţilor muzicale.

Aş vrea să intervin acum şi să întreb dacă ordinea nu este trăită şi în orice fel de artă – chiar şi în extravaganţele sale extreme. Ordinea pe care o experimentăm în arta modernă nu prezintă, desigur, nici o similitudine cu marele model al ordinii

din natură şi din construcţia universului. De asemenea, ea nu mai oglindeşte nici o experienţă umană expusă în conţinuturi mitice sau o lume întrupată în apariţiile unor lucruri familiare şi îndrăgite. Toate acestea sînt pe cale de dispariţie. Trăim în lumea industrială modernă. Această lume nu numai că a împins formele vizibile ale ritului şi ale cultului la marginea existenţei noastre; mai mult decît atît, ea a distrus pînă şi ceea ce este un lucru. Constatarea aceasta nu conţine nimic din atitudinea acuzatoare a unui *laudator temporis acti*; este o mărturisire despre realitatea pe care o vedem în jurul nostru şi pe care, dacă nu sîntem smintiţi, trebuie s-o acceptăm. Pentru această realitate e valabil însă adevărul că nu mai există lucruri cu care să avem de-a face. Fiecare în parte este o bucată, de felul căreia putem cumpăra oricîte dorim, fiindcă se fabrică ori de cîte ori se doreşte – pînă cînd producţia modelului este depăşită. Aceasta este factura producţiei şi a consumului modern. Este absolut normal ca aceste „lucruri" să fie fabricate doar în serie, vîndute numai printr-o reclamă extrem de atractivă şi aruncate cînd s-au stricat. Dar experienţa lucrului nu se mai realizează pentru noi în ele. Nimic nu a devenit în ele o prezenţă care să le sustragă posibilităţii de a fi înlocuite, nici o fărîmă de viaţă, nici o parte istorică. Aşa arată lumea modernă. Ce gînditor se poate aştepta ca, în ciuda acestui fapt, în arta plastică, nişte lucruri care nu mai sînt reale, nu ne mai înconjoară constant şi nu mai înseamnă nimic pentru noi să ne fie oferite spre recunoaştere, ca şi cînd astfel am redeveni familiari cu lumea noastră? Ceea ce nu înseamnă nicidecum că pictura şi sculptura modernă, tocmai fiindcă nu mimează o familiaritate pe cale de dispariţie (în acest context, ar fi multe de spus şi despre arhitectură), nu creează şi ele nişte plăsmuiri durabile în sine şi care nu pot fi înlocuite. Orice operă de artă continuă să fie ceva asemănător cu ce a fost mai înainte un lucru în a cărui existenţă licăreşte şi este atestată în general ordinea – poate că nu una ce s-ar potrivi întocmai, în ceea ce priveşte conţinutul, cu reprezentările noastre despre ordine, ce reuneau odinioară lucrurile familiare într-un univers familiar;

dar există în ele o încărcătură mereu nouă şi puternică de energie spirituală ordonatoare.

De aceea, nu are nici o importanţă, la urma urmelor, dacă un pictor sau un sculptor lucrează cu sau fără referire la un obiect. Important este fie să întîlnim o energie spirituală ordonatoare, fie să ni se amintească numai de cutare sau cutare conţinut al culturii noastre sau chiar de unul sau altul dintre artişti. Pentru că acestea sînt, în realitate, obiecţii la adresa valorii artistice a unei opere. În măsura în care o operă înalţă însă ceea ce reprezintă – sau prin care se reprezintă – la o nouă formă, la un nou mic cosmos, la o unitate a ceea ce este tensionat, unificat şi ordonat în sine, ea este artă – indiferent dacă în ea capătă grai conţinuturi ale culturii noastre, forme familiare ale mediului nostru sau dacă nu ajunge la reprezentare decît ceea ce este complet mut şi totuşi dintotdeauna familiar nouă, din armoniile de forme şi culori pitagoreice pure. Şi de aceea, dacă ar trebui să propun o categorie estetică universală, care să cuprindă categoriile de expresie, imitaţie şi semn dezvoltate mai sus, aş dori să plec de la străvechiul concept de mimesis, prin care se înţelegea reprezentarea a nimic altceva decît a ordinii. Atestarea ordinii, iată un lucru ce pare valabil dintotdeauna, în măsura în care orice operă de artă, chiar şi din lumea noastră care devine tot mai mult una a uniformităţii şi a seriei, dovedeşte capacitatea spirituală de ordonare ce alcătuieşte realitatea vieţii noastre. În opera de artă se desfăşoară în mod exemplar ceea ce facem noi toţi, cît timp ne aflăm aici, pe pămînt: o constantă construire de lume. În mijlocul unei lumi în dezagregare a ceea ce este obişnuit şi familiar, ea stă ca un fel de garanţie a ordinii şi poate că toate forţele de confirmare şi de conservare pe care le comportă cultura umană se sprijină pe ceea ce ne întîmpină, în chip exemplar, în modul de a proceda al artistului şi în experienţa artei: faptul că mereu punem în ordine ceea ce ne dezagregă.

# Despre contribuția poeziei la căutarea adevărului

Titlul clasic pentru considerațiile pe care le dedicăm acestei probleme provine de la Goethe și, cu siguranță, încă de la Goethe conceptele de „adevăr" și „poezie" nu sînt într-un simplu raport de opoziție, ci interferează. El își intitulează autobiografia *Poezie și adevăr*, înțelegînd prin aceasta nu numai licențele poetice de care face uz în relatarea vieții sale, ci, desigur, și participarea pozitivă la adevăr a amintirii poetice. Este pe deplin valabil pentru epocile timpurii ale culturii, în special pentru aceea a poeziei epice a popoarelor, faptul că pretenția de adevăr a creației poetice este absolut indiscutabilă. Herodot spune că Homer și Hesiod le-ar fi dăruit grecilor zeii – pentru un scriitor din zorii Luminismului era încă de la sine înțeles că această poezie greacă timpurie poseda conținutul de adevăr al cunoașterii religioase. Sau poate se atestă deja o primă îndoială în fraza lui Herodot? Oricum, în estetica clasică, învățătura și-a păstrat pe deplin valoarea alături de plăcere, situație rămasă valabilă pînă în gîndirea noastră științifică modernă; dacă aceasta nu mai are loc astăzi prin dispoziția naivă de a învăța specifică epocilor anterioare, fenomenul se produce totuși, într-un mod reflectat și indirect.

Ceea ce mi se pare indiscutabil este că limbajul poetic are o relație aparte, una cu totul particulară, cu adevărul. Pe de o parte, aceasta se manifestă în faptul că el nu se potrivește oricînd cu orice conținut, iar pe de altă parte, în faptul că acolo unde un asemenea conținut capătă forma cuvîntului poetic, el cunoaște prin aceasta un fel de legitimare. Este arta proprie limbii, care nu decide doar asupra reușitei sau nereușitei poeziei,

ci şi asupra pretenţiei sale de adevăr. Desigur, afirmaţia că „poeţii mint mult" – acest vechi şi naiv reproş platonic la adresa creaţiei poetice, a poeţilor şi a credibilităţii lor – se opune credinţei în veridicitatea artei şi pare să pledeze împotriva credinţei în adevărul artei. Totuşi, această pretenţie de adevăr nu încetează să se facă auzită. În realitate, reproşul confirmă caracterul de la sine înţeles al acestei pretenţii. Cel ce minte vrea să fie crezut. Poetul îşi ridică pretenţia pe baza artei sale, iar arta sa e aceea a limbii.

Ceea ce este limba în general şi ceea ce constituie procesul de comunicare lingvistică va fi, desigur, valabil şi pentru cazul special numit creaţie poetică. Aş dori să afirm însă şi adevărul invers – şi anume că poezia este, într-un sens eminent, limbă. Dacă vrem să facem convingător acest adevăr, trebuie să punem în lumină o altă latură a limbii pe care o vorbim zilnic decît aceea a simplului schimb de informaţii. Modul în care percepem realmente posibilitatea convorbirii este acela că ne spunem unul altuia ceva. Este un proces lingvistic diferit de toate formele de transmitere de informaţie, care pot avea loc şi prin „semne". Faptul că cineva spune altuia ceva nu intervine doar cînd aşa-numitul receptor este de faţă şi preia informaţia. Ceea ce se cere, dincolo de aceasta, este mai degrabă dispoziţia de a permite să ţi se spună ceva. Numai astfel cuvîntul devine, ca să spunem aşa, relaţional, adică leagă pe cineva de altcineva. Aceasta se întîmplă de fiecare dată cînd vorbim unii cu alţii şi ne angajăm într-o discuţie reală.

Ce presupune, de fapt, a îngădui să ţi se spună ceva? Evident, condiţia primă vine din faptul că nu le ştii pe toate şi că ceva ce-ţi închipui doar că ştii poate deveni problematic pentru tine. Într-adevăr, posibilitatea dialogului se sprijină pe pasarea reciprocă a întrebării şi răspunsului. Nu există însă nici o declaraţie care să nu-şi capete sensul ultim de la întrebarea căreia îi dă răspuns. Denumesc aceasta caracterul hermeneutic al vorbirii: discutînd, nu transmitem unul altuia fapte bine determinate, ci, prin convorbirea cu celălalt, ne transpunem năzuinţa şi cunoştinţele într-un orizont mai larg şi mai bogat.

Orice declaraţie inteligibilă şi înţeleasă este introdusă în propria mişcare a întrebării, adică este înţeleasă ca un răspuns motivat. A vorbi înseamnă a convorbi. Experienţele lingvistice propriu-zise constau în a fi afectat de un cuvînt sau în a trece, surd, pe lîngă cuvîntul spus.

Există însă şi o altă experienţă a limbii, care are un caracter eminent, iar aceasta e experienţa poeziei. Aici avem o cu totul altă situaţie hermeneutică. Cine vrea să înţeleagă o poezie are în vedere numai poezia însăşi. Cînd vizavi de o poezie apare o întrebare cu caracter retroactiv, adresată unui vorbitor care vrea să spună ceva prin intermediul ei, nu ne mai aflăm cîtuşi de puţin în preajma poeziei. Ştim cu toţii, din proprie experienţă, ce deosebire fundamentală există între o poezie autentică şi, să zicem, acele forme mai mult sau mai puţin bine intenţionate de comunicare poetică pe care unii tineri obişnuiesc să le aştearnă pe hîrtie din preaplinul inimii. Există, desigur, autenticitate şi o forţă stăruitoare a simţirii în scrierea unei poezii de dragoste, iar o asemenea plăsmuire versificată poate fi înţeleasă cel mai bine prin motivaţia sa. Dimpotrivă, poetul şi poezia care îşi merită numele sînt esenţialmente diferiţi de toate formele discursului motivat. Nimănui nu-i vine în minte, cînd citeşte o poezie, să vrea să înţeleagă cine anume ar voi să spună ceva acolo şi de ce. Aici atenţia ne este îndreptată în întregime asupra cuvîntului, aşa cum se prezintă el, şi nu receptăm o comunicare ce poate ajunge la cineva, într-o formă sau alta, din partea cuiva. Poezia nu stă în faţa noastră în chip de ceva prin care o persoană ar dori să spună ceva, ci stă prin ea însăşi, şi stă la fel în faţa celui care o compune ca şi în faţa receptorului. Detaşată de orice referinţă, ea este cu totul şi cu totul cuvînt!

Să ne întrebăm în ce sens poate exista adevăr într-un asemenea cuvînt. Cuvîntul poetic este în mod vădit de aşa natură încît este unic şi de neînlocuit. Numai în acest caz numim un text poezie. Cînd nu se întîmplă aşa, cînd cuvintele se ivesc la întîmplare, socotim poezia ratată. Dar ceea ce este într-adevăr miraculos e că o poezie care ne convinge ca realizare poetică ne

convinge şi prin ceea ce spune. Ţine de experienţa generală faptul că nu orice şi oricînd poate fi spus în mod poetic. Epopeea în versuri, de pildă, care – începînd cu Homer, continuînd cu Vergiliu, Dante şi Milton – a constituit o mare tradiţie a creaţiei poetice, găsindu-şi în cele din urmă un fel de ultimă împlinire „burgheză" în *Hermann şi Dorothea*, nu mai constituie o posibilitate reală a vorbirii poetice. Tot astfel ne-am putea întreba dacă poate exista dramă în orice epocă ori dacă nu e cumva caracteristică pentru anumite epoci predominanţa anumitor modalităţi ale zicerii poetice, în timp ce altele sînt chiar excluse şi imposibile. Astfel, de-a lungul a mai mult de o mie cinci sute de ani de istorie creştină, nu avem propriu-zis nici o dramă. Se impune aici întrebarea : ce realitate este tradusă în faptul că anumite forme de exprimare sînt cu putinţă, iar altele nu? Ce „adevăr" este cuprins aici?

Dar ce înseamnă aici „adevăr"? O veche regulă spune că, atunci cînd nu poţi profila exact o întrebare, este bine să cauţi forma ei negativă. Astfel, eu aş întreba aici: ce înseamnă că anumite forme de mărturie poetică nu mai sînt „adevărate"? Ce fel de înţeles al adevărului este acesta? „Adevărul" are un dublu sens încă din cea mai veche filosofie greacă. Termenul grecesc *aletheia*, aşa cum trăia în uzul viu al limbii, este tradus cel mai bine prin „netăinuire". Pentru că acest cuvînt este totdeauna legat de cuvintele spunerii. Sinceritate înseamnă însă să spui ceea ce gîndeşti. Limba nu este, aşa cum pretinde celebra spusă a unui diplomat, în primul rînd posibilitatea ce ne este dată de a ne ascunde gîndurile. Acest prim înţeles al fiinţei adevărului înseamnă, aşadar, că spunem adevărul spunînd ceea ce gîndim. El se completează însă, în special în limbajul uzual al filosofiei, prin celălalt sens, acela că *un lucru* „spune" ceea ce „înseamnă". Este adevărat ceea ce se arată drept ceea ce este. Cînd spunem, de exemplu, „aur veritabil", înţelegem că nu străluceşte doar ca aurul, ci este aur. Mai putem spune şi că este aur „adevărat", iar grecul zice, în acest caz, *alethes*. Avem un exemplu şi mai potrivit cînd spunem, în limbajul uzual, despre cineva că e un „prieten adevărat".

înţelegem astfel că este cineva care s-a dovedit prieten, care nu ne-a întîmpinat numai cu aparenţa solidarităţii şi a convingerii prieteneşti. A reieşit mai degrabă că e un prieten real, „neascuns", cum zice Heidegger. În acest sens se pune întrebarea despre adevărul poeziei.

Ce se întîmplă cu limba, atunci cînd este limbă a creaţiei poetice? Ce iese la iveală în ea, aşa cum iese în cazul unui om care s-a dovedit prieten? Cînd spun „un prieten adevărat", înţeleg că în acest caz cuvîntul corespunde noţiunii sale. Omul acesta este realmente în concordanţă cu noţiunea de prieten. La fel, întreb acum ce este cuvîntul poetic în adevărul său? Cum corespunde el noţiunii unui cuvînt?

O dată cu această întrebare, sîntem foarte departe de problematica teoriei comunicării şi a informaţiei. Desigur, şi cuvîntul poetic are posibilitatea să fie un text, să fie scris. Scris, el este într-un sens special şi eminent un cuvînt, şi anume un cuvînt care „stă scris". Folosesc această expresie a lui Luther pentru că ea lămureşte ceva. Căci, ce înseamnă „stă scris"? Evident, nu înseamnă numai că este fixat, aşa încît putem să-i reînnoim conţinutul. Lucrul acesta este valabil pentru toate fixările scriptice posibile. De pildă, ceva stă scris în notiţele mele, pe care le am în faţă la o conferinţă. Dar acela nu e un cuvînt ce „stă scris". De ce nu? În mod vădit, el se află aici, sub această formă, numai în scopul de a trimite la o idee pe care aş vrea s-o dezvolt în faţa auditorilor mei. Valoarea acestei notiţe este deci exclusiv aceea a unei subordonări utile faţă de idei; ea nu aparţine „literaturii". Din contra, o poezie nu e doar un memento al realizării originare a unei idei, utilă numai noii sale realizări. Este tocmai invers, astfel încît textul are cu mult mai multă realitate decît poate pretinde pentru sine oricare dintre prezentările sale posibile. Fie că un poet îşi citeşte el însuşi operele, fie că altcineva le exprimă, fiecare ştie că ceea ce este spus rămîne în urma a ceea ce este gîndit de fapt şi că este o lipsă a oricărei prezentări. Ce fel de posibilitate a cuvîntului e aceea care îl face să se susţină, în acest fel, prin sine?[1].

---

1 În legătură cu aceasta, a se vedea şi articolul „Von der Wahrheit des Wortes", în *Kunst als Aussage*.

Dar nu numai cuvîntul poetic este „autonom" în acest sens, aşa fel încît ne subordonăm lui şi trebuie să ne concentrăm eforturile asupră-i, în forma sa ca „text". Mai există, după părerea mea, alte două tipuri de asemenea texte. Unul este textul religios. E destul de clar. Am citat expresia lui Luther: „Stă scris". Care e sensul acestui „stă scris"? În utilizarea de către Luther a acestei formulări există deseori un înțeles special al spunerii pe care aş dori să-l numesc promisiune [*Zusage*]. Ne putem bizui pe ceva promis, de pildă în cazul făgăduinței pe care o persoană o face alteia. Cel ce face o promisiune îşi pune cuvîntul zălog. Pot să pun temei şi să mă bazez pe asta. Nu e doar o comunicare, ci un cuvînt care obligă, care presupune o obligativitate reciprocă. Nu depinde doar de mine să pot promite ceva, ci şi de acceptarea de către celălalt a promisiunii, care de-abia atunci este realmente o promisiune. Să ne imaginăm, de exemplu, următoarea situație: un bărbat îi promite soției sale că nu va mai bea niciodată mai mult decît îi va fi sete. Dar poate că soția a înțeles de mult că el nu-şi poate ține niciodată această făgăduială. Ca atare, ea nu acceptă promisiunea, ci spune: „nu te pot crede". Ține de esența promisiunii faptul că ea este o relație reciprocă între ceea ce se spune şi răspuns. În sensul acesta constituie o „făgăduință" textele religiei revelației: ele îşi capătă caracterul de spunere numai prin actul acceptării din partea credinciosului.

O altă formă de text „eminent" pare să fie, în statul modern, textul juridic. Legea, care obligă prin faptul că stă scrisă, are şi un caracter specific, pe care mi-ar plăcea să-l numesc „anunțare" [*Ansage*]. După cum se ştie, textul juridic este valabil abia prin anunțarea lui. O lege trebuie să fie anunțată. Valabilitatea sa juridică o constituie de-abia caracterul de anunțare, în care cuvîntul îşi cîştigă existența de drept prin ființa sa spusă şi nu o posedă fără ea. Aşa de pildă, una dintre cele mai groaznice catastrofe juridice s-a produs cînd, în cazul malign al legii Lubbe din 1933, a fost emisă o lege cu putere retroactivă. Oricine simte imediat că o lege cu putere retroactivă contravine sensului propriu-zis de „lege", acela de a sta scrisă. Anunțarea legilor ține de esența statului de drept.

Cele două forme, cea a „promisiunii" şi cea a „anunţării", trebuie să ne servească acum drept fundal pentru textul poetic, pe care, într-o formulă corespunzătoare, l-aş numi „mărturie completă" [*Aussage*]. În cuvîntul „Aussage", prefixul „aus-" exprimă o exigenţă de completitudine. „Aussage" spune integral care este situaţia reală. Mărturia pe care o depunem, de pildă, în faţa tribunalului are un asemenea caracter, încît, ca martor, eşti instruit chiar că trebuie să spui absolut tot ceea ce ştii, fără să treci ceva sub tăcere şi fără să adaugi ceva. Aceasta se numeşte, în viaţa juridică, „depoziţie". Cît de îndoielnică este, din alte motive hermeneutice, funcţia celui ce depune mărturie în faţa instanţei e un lucru de care fac abstracţie aici. Aş vrea, în primul rînd, doar să conştientizez acest perfecţionism, acest caracter de desăvîrşire din cuvîntul „mărturie" [*Aussage*]. În aceasta se află corespondenţa cu spunerea [*Sage*] poetică. Ea este una care se mărturiseşte pe deplin, care este deci de aşa natură încît nimic din ceea ce nu este spus în ea însăşi nu trebuie adăugat la receptare şi la realitatea ei lingvistică. Ea este „autonomă", în sensul autoîmplinirii [*Selbsterfüllung*]. La fel este cuvîntul poetului. Cuvîntul poetic este deci mărturie completă, în sensul că această spunere se certifică pe ea însăşi şi nu permite nimic altceva care s-o verifice. Altminteri, putem controla o depoziţie, de pildă pe cea din faţa tribunalului, pentru a vedea dacă e adevărat ceea ce spune martorul sau acuzatul sau oricine altcineva. În mod vădit, cuvîntul poetic nu mai are sensul acesta şi întrebarea care trebuie să ne preocupe este: cum se poate ca o spunere să se prezinte astfel încît să fie lipsit de sens şi evident anapoda fie şi numai să te interesezi, dincolo de „spunere", de o altă instanţă de verificare — şi să fie în aşa fel încît poetul poate numi această spunere o mărturie irevocabilă, iar toate poeziile proaste se pot chema „perjururi" (P. Celan)?

N-aş vrea să spun nimic despre folosirea religioasă a cuvîntului, de pildă despre analogiile ce ne stau la dispoziţie aici în legătură cu experienţa rugăciunii. Acest lucru scapă competenţei mele. Este evident însă faptul că avem de-a face aici cu

ceva analog, chiar dacă se sprijină pe o cu totul altă bază. Adevăr în creaţia poetică înseamnă: cum se face de cuvîntul poetului îşi împlineşte singur făgăduinţa şi respinge orice încercare de verificare din afară? Să luăm un exemplu literar cu totul la întîmplare, să zicem un roman de Dostoievski. O anumită scară joacă acolo un mare rol, scara de pe care a căzut, chipurile, Smerdiakov. Oricine a citit *Fraţii Karamazov* n-a uitat de această scenă şi „ştie" foarte exact cum arată scara. Nici unul dintre noi nu are, în acest caz, aceeaşi reprezentare; fiecare crede totuşi că o posedă într-un chip cu totul concret. Ar fi lipsit de sens să punem întrebarea: şi cum arăta în realitate scara la care „se gîndea" Dostoievski? Creatorul a reuşit aici, prin modalitatea povestirii sale, prin configurarea ei narativă, să trezească o închipuire care construieşte acum ceva în fiecare cititor, şi anume în aşa fel încît el crede că vede exact cum scara coboară răsucindu-se la dreapta, urmează două trepte, după care se pierde în întuneric. Dacă altcineva spune că ea se roteşte la stînga şi că urmează şase trepte, iar după aceea se întunecă – evident, acela are tot atîta dreptate. Întrucît nu spune nimic mai precis, Dostoievski ne provoacă să construim scara în mintea noastră. Se vede din acest exemplu că poetul este capabil să obţină ca prin farmec autoîmplinirea limbii. Dar cum o face, cu ce mijloace?

Aş dori să intercalez aici o scurtă reflecţie. Cuvîntul poeziei este evident întreţesut, în chip indisolubil, cu latura sunetului şi cu aceea a semnificaţiei. Gradul acestei împletiri poate fi mai mare sau mai mic, pînă la cazul extrem în care există anumite genuri de artă în care ea devine cu totul indisolubilă. Mă gîndesc la poezia lirică. Se manifestă aici intraductibilitatea, în aspectul ei cu totul necondiţionat. Nu există nici o traducere de poezii lirice care să producă efectul operei originale. Există, în cel mai bun caz, un poet care nimereşte peste alt poet şi situează în locul respectiv, ca să zicem aşa, o nouă operă poetică, creînd ceva corespondent într-un nou material lingvistic. Desigur, există totuşi grade ale intraductibilităţii. Un roman este traductibil şi ne punem întrebarea: cum se face

că romanul poate fi tradus şi că, fără să ştim ruseşte, vedem în faţa ochilor scara lui Dostoievski, în aşa fel încît ne-am putea certa cu oricine asupra direcţiei în care se răsuceşte? Cum realizează limba acest lucru? În mod evident, relaţia dintre sunet şi semnificaţie este deplasată aici ceva mai mult înspre latura semnificaţiei – şi totuşi, şi acesta continuă să fie un cuvînt poetic. El nu se realizează prin altceva, de exemplu printr-o verificare capabilă să autentifice o informaţie ori printr-o nouă experienţă, ci prin el însuşi. Autoîmplinire înseamnă că nu mai sîntem îndreptaţi spre alte instanţe. Dar atunci, ceea ce caracterizează limba poetică este suprema împlinire a actului revelării [*Offenbarmachen*] (δηλοῦν), care este performanţa generală a vorbirii. Mi se pare, prin urmare, o teorie estetică eronată aceea care interpretează cuvîntul poetic concepîndu-l ca pe o concentrare de momente emoţionale şi semnificative, ce se asociază cuvîntului de toate zilele. Ce-i drept, lucrurile pot sta mereu aşa. Dar nu printr-asta devine poetic un cuvînt, ci pentru că el capătă forţa „realizării". Astfel, pînă şi fina observaţie a lui Husserl că în cazul esteticului reducţia eidetică ar fi îndeplinită spontan, în măsura în care „punerea" [*Position*], adică afirmarea, ar fi totdeauna deja anulată, atinge doar pe jumătate adevărul. Husserl vorbeşte de „modificarea neutralităţii". Dacă, arătînd acum pe fereastră, spun: „Uitaţi-vă la casa de colo", atunci oricine dă urmare indicaţiei mele vede casa de acolo, întrucît o priveşte ca pe o împlinire a spuselor mele. Dimpotrivă, cînd un poet descrie cu vorbele lui o casă ori provoacă reprezentarea „casă", nu ne uităm la vreo casă oarecare, ci fiecare îşi construieşte casa „lui", în aşa fel încît „casa" există pentru el. Generalitatea casei este cea care ajunge la calitatea-de-a-fi-dat [*Gegebenheit*] în cuvinte ca o „împlinire de intenţie" spontană. În acest sens, cuvîntul este aici „adevărat", adică „revelator". El realizează o astfel de autoîmplinire. Pozitivul, ceea ce este spus, ceea ce putem întîlni şi altundeva, aşa încît putem proba dacă acel ceva coincide cu declaraţia noastră – toate acestea sînt suspendate în cuvîntul poetic.

Şi totuşi, conceperea în acest caz a unei conştiinţe slăbite a realităţii, a unei puteri de stabilire [*Setzungskraft*] diminuate

a conştiinţei este înşelătoare. De fapt, este invers. Realizarea ce are loc prin cuvînt respinge orice comparaţie cu altceva ce ar fi co-prezent acolo şi înalţă ceea ce este spus deasupra particularităţii pe care o numim de obicei realitate. Este indiscutabilă ideea conform căreia cuvîntul este cel care ne determină să nu privim în exterior către o lume care să confirme, ci, dimpotrivă, să construim în poezie lumea poeziei. Pun întrebarea: cum ajunge cuvîntul la această izbîndă, la faptul că refuzăm brusc să căutăm o verificare a ceea ce s-a spus? Lucrul acesta este absolut limpede la Hölderlin, de pildă, care anunţă întoarcerea zeilor. Cel care crede în mod serios că trebuie să aştepte revenirea zeilor greci ca pe împlinirea unei promisiuni pentru viitor, acela n-a înţeles ce este poezia lui Hölderlin. „În cînt adie spiritul lor." Cum obţine poetul acest lucru? Ce face poezia cu poetul încît cuvîntul său, ca plăsmuire verbală, ajunge să fie dintr-o dată „aşa" – şi înţeleg prin aceasta: aşa încît nu *înseamnă* ceva, ci este existenţa a ceea ce înseamnă, şi în aşa măsură încît poetul însuşi, cînd îl aude, nu poate crede că el este cel care îl spune?

Ce înseamnă faptul că o poezie reuşeşte? Ce înseamnă faptul că un anumit conţinut, ceva închipuit în mod ferm, prin aceea că există o poezie, ajunge să stea în picioare, ca să zicem aşa, pe calea acestui cuvînt adevărat care apare?

Să ne mai gîndim o dată la reflecţia noastră de la început. Spuneam acolo că orice vorbire exprimă ceva. A putea face să ţi se spună ceva ori a putea spune cuiva ceva presupune existenţa unei probleme nelămurite pentru un individ, care îl constrînge să accepte cuvîntul ca pe un răspuns. Cum se prezintă aceasta în opera poetică? Aici nu e vorba despre ce gîndeşte poetul sau despre ce-l motivează ca să spună una sau alta. Este vorba de întrebarea căreia i se dă răspuns în poezie prin ceea ce este „putut" şi despre nimic altceva „în spatele" său. Ce fel de întrebare e aceasta? Cum se face, de exemplu, că în vremea noastră poezia respinge anumite conţinuturi şi preferă altele? Şi cum se face, cînd e vorba de o poezie, că noua lume de conţinuturi ajunge să se susţină în aşa fel încît ascultăm acest ceva actual

cu același simț poetic ager și receptiv ca, de pildă, în cazul cuvîntului poetic al lui Schiller, al lui Shakespeare sau al lui Goethe? Ce fel de depășire a unei motivări ocazionale ori a unei constrîngeri de istorie contemporană reușește aici și în ce mod? Pot formula și altfel: la ce întrebare o plăsmuire poetică continuă să fie un răspuns? Nu cred că e suficient dacă spunem că în toate plăsmuirile poetice obțin răspuns ultimele întrebări ale viețuirii noastre umane – și prin aceasta ne plac. Acest lucru este valabil, într-adevăr, în anumite domenii. Este rezonabil să spunem că unele situații-limită, cum sînt moartea ori nașterea, suferința sau vina și oricare altele asemănătoare – tot ceea ce a ridicat, să zicem, marea tragedie la forma sa artistică aparte –, sînt în mod constant întrebări deschise, la care noi oamenii căutăm răspuns. Nu trebuie să punem însă întrebarea în sens mai larg? Nu sîntem oare datori să ne întrebăm: la ce întrebare orice plăsmuire poetică este întotdeauna un răspuns? Poate că se conturează un răspuns dacă mă refer la ceea ce a fost descris ca fiind comun oricărei vorbiri, și anume la faptul că ceea ce este evocat prin cuvînt este prezent. Nu este hotărîtor faptul că lucrul acesta e valabil în cutare sau cutare timp – în epoca noastră, pentru conținuturi specifice care capătă expresie în ea –, ci faptul că tocmai cuvîntul exorcizează astfel ființa sa, încît ea devine aproape ușor de perceput. Acesta e adevărul creației poetice: ea înfăptuiește o „menținere a apropierii". Ce înseamnă menținerea apropierii devine clar printr-un contraexemplu. Dacă simțim că într-o poezie lipsește ceva, acea poezie nu este o construcție care să reziste prin ea însăși și se pierde, întrucît conține ceva convențional ori ceva uzat. Dimpotrivă, o poezie adevărată ne oferă trăirea *apropierii*, și anume în așa fel încît aceasta este menținută de poezie și de forma ei lingvistică. Ce fel de apropiere și față de ce? Ce se menține acolo? Dacă vrem să păstrăm ceva, atunci acel ceva este pasibil de a fi pierdut, adică ne-ar putea scăpa. Într-adevăr, experiența noastră fundamentală, ca ființe temporare, constă în faptul că toate lucrurile ne scapă, că toate conținuturile vieții noastre se ofilesc tot mai mult, așa încît abia dacă

mai licăresc, din amintirea cea mai îndepărtată, într-o sclipire aproape ireală. Poezia însă nu se ofilește. Cuvîntul poetic stopează parcă acel caracter disolutiv al timpului [*Zeitentgänglichkeit*]. După cum și acel „stă scris" intervine nu ca o promisiune [*Zusage*], ci ca spunere [*Sage*], întrucît își desăvîrșește propria prezență. E posibil ca tocmai de această forță a cuvîntului poetic să fie legat faptul că poetul se simte provocat să prefacă în cuvînt ceea ce pare absolut interzis sferei acestuia. În poezia lirică, această autoîmplinire apare în modul cel mai enigmatic acolo unde nici măcar unitatea de sens a cuvîntului poetic nu se lasă verificată – este cazul acelei *poésie pure* inițiate de Mallarmé.

Să ne mai întrebăm o dată cum se împlinește poezia pe ea însăși și cu ce mijloace. O asemenea „durabilitate a cuvîntului" mi se pare că trimite la acea situație fundamentală a omului pe care Hegel a descris-o ca familiarizare [*Heimischwerden*]. Principala exigență, pe care o cunoaștem cu toții din experiența noastră de viață, este aceea de a ne simți ca acasă în torentul impresiilor. Aceasta se întîmplă, înainte de toate, în învățarea limbii materne, prin care se construiește o ordine crescîndă a unui ansamblu de experiențe tălmăcite lingvistic. Astfel, îndeplinind această primă articulare a lumii în care continuăm să ne mișcăm fără încetare, limba maternă însăși cîștigă o familiaritate[2] tot mai mare. Oricine știe ce înseamnă să ai simțul limbii. Ceva sună străin, ceva nu e „corect". Senzația aceasta o trăim mereu, de pildă în cazul traducerilor. Ce familiaritate este dezamăgită aici? Ce apropiere este înstrăinată? Asta înseamnă însă: ce familiaritate ne poartă, cînd sîntem vorbitori, ce apropiere ne înconjoară? În mod vădit, nu doar cuvintele și întorsăturile de frază specifice limbii noastre ne devin mereu mai familiare, ci și ceea ce este spus în cuvinte. În această privință, creșterea în sînul unei limbi înseamnă totdeauna că lumea ne este adusă mai aproape și ajunge să

2. În legătură cu tema familiarizării cu lumea prin limbă, *cf.* „Heimat und Sprache", în *Kunst als Aussage*.

durează prin sine într-o ordine spirituală. Cuvintele sînt mereu aceleași articulații de bază care dirijează înțelegerea lumii de către noi. Faptul că ea se schimbă în vorbirea cu ceilalți ține de familiaritatea „lumii".

Cuvîntul poetului nu continuă însă pur și simplu acest proces al simțirii ca acasă [*Einhausung*]. El îi apare mai degrabă în față ca o oglindă ținută dinainte. Ceea ce apare în ea nu este însă lumea, nu e mai întîi cutare lucru aflat în lume, ci apropierea și familiaritatea însăși, în care stăm un răstimp. Această înnobilare și această apropiere capătă durată în cuvîntul literar și – într-o supremă împlinire – în poezie. Faptul că această calitate a vorbirii, „lingvisticitatea" [*Sprachlichkeit*], oferă accesul universal la lume și că în acest acces la lume prin vorbire se evidențiază forme excepționale de experiență umană nu reprezintă o teorie romantică, ci o simplă descriere a unor legături reale: mesajul religios vestește mîntuirea; judecata exprimă ceea ce este drept și nedrept în societatea noastră; cuvîntul poetic depune mărturie pentru ființa noastră, fiind el însuși această ființă [*indem es selbst Dasein ist*].

# Poezie şi mimesis

Faptul că arta este imitare a naturii constituie o teorie ce se poate baza, ce-i drept, pe originea sa antică şi pe o valabilitate de la sine înţeleasă ; rolul său propriu-zis de politică a artei a început să se exercite însă abia în estetica clasicistă a epocii moderne. Clasicii francezi, precum şi Winckelmann şi Goethe vedeau în studiul fidel al naturii adevărata şcoală a artistului. În felul acesta, teoria imitaţiei s-a deplasat într-un context de reflecţii care a conferit artei plastice o preponderenţă clară în estetică. În secolul al XVIII-lea, începînd cu Winckelmann, nu conta, ca „artă clasică", atît clasicismul poetic, cît mai curînd ceea ce Hegel a numit „religia artei" : epoca plasticii greceşti, în care lumea zeilor greci, divinitatea cu chip de om erau o prezenţă. Aceasta este în viziunea lui Hegel arta ca religie, iar atunci cînd, o dată cu decăderea religiei antice, nu mai observă acest acord între divin şi uman – şi spune despre artă în general că ar aparţine trecutului –, el ia drept criteriu arta plastică, în calitatea ei de manifestare a absolutului.

Teoria antică a imitaţiei domină, desigur, şi poetica. Totuşi, pe cît se pare, ea şi-a avut legitimarea cea mai convingătoare în arta plastică. Se impune aici discursul despre copie şi prototip, pe care Platon l-a transformat apoi în instrumentul criticii sale la adresa poeţilor. Faptul că în arta plastică copia rămîne fundamental separată de prototipul său, întrucît captează ceea ce este mobil şi viu în imaginea nemişcată, are ceva imediat convingător. Astfel, Platon aplică conceptul de „mimesis" pentru a accentua distanţa ontologică dintre imaginea originară şi tablou. Îndreptat împotriva cuvîntului poetic şi mai ales a celui dramatic, gestul său are un sens polemic evident. Aristotel a valorificat conceptul de mimesis în alt sens, pozitiv, iar *Poetica*

sa, care a dominat estetica ulterioară, a avut în atenție „opera de artă totală" a tragediei antice.

Se știe cît de mult au influențat poetica și retorica reflecția estetică. Astfel, noțiunea de stil, dominantă în știința modernă a artei, a fost preluată, după cum o indică și termenul, din arta scrisului, cea care mînuiește condeiul – *stilus*. Teoria imitației, în sensul reprezentării perfecțiunii religioase și profane, a reușit să se mențină pînă în secolul al XVIII-lea. Abia atunci s-a produs o schimbare care a anulat constrîngerea impusă de un asemenea concept de imitație: ridicarea la o semnificație predominantă a conceptului de expresie. Limbajul nemijlocit al inimii, pe care îl vorbesc sunetele, devine modelul după care era gîndit, în general, limbajul artei, ce se refuză oricărui raționalism conceptual.

O dată cu aceasta, s-a sfărîmat legătura dintre poetică și retorică, ambele înțelese ca arte ale vorbirii frumoase. Mai ales după ce estetica geniului, care avea în vedere marea creație poetică, plină de fantezie, a lui Shakespeare, a discreditat noțiunea de reguli și, pînă la urmă, chiar pe aceea de mijloace poetice, vechea alianță dintre retorică și poetică și-a pierdut locul deținut în gîndirea estetică.

S-a instalat în locul său o nouă apropiere, aceea dintre muzică – ajunsă atunci la stadiul clasic al dezvoltării sale – și poezie. În romantismul german, arta poetică trece drept limbajul universal al neamului omenesc. Vechea estetică a imitației își pierde puterea de convingere atunci cînd spiritul poetic al limbii nu se mai consumă atît în prezentificarea unor imagini îmbibate intuitiv, cît în forța atmosferei create de mișcarea infinită a cuvîntului poetic – ca să nu mai vorbim de arta radicală a cuvîntului acelei *poésie pure*. Conceptul de mimesis pare să fi devenit inexplicabil.

Conceptul de mimesis poate fi surprins însă mai bine în forma sa originară decît pornind de la ideile clasicismului. Aș vrea să arăt că acel concept originar de mimesis poate legitima realmente superioritatea esențială a poeziei față de celelalte arte.

Dacă pornim de la conceptul antic de „poezie", gestul nu poate să surprindă. Pentru că termenii *poiesis* şi *poietes* au în greceşte o notă specială. Cuvintele acestea nu înseamnă doar facerea productivă, respectiv producătorul însuşi, ci şi, într-un sens specific, creaţia poetică, respectiv poetul. Un dublu sens caracteristic, care leagă semantic un mod admirabil al facerii şi al producerii de tot restul facerii şi producerii. Pe de altă parte, din punct de vedere social, acestei situaţii îi corespunde faptul că poetul îşi avea locul alături de orator şi de rege, fiind singurul artist care nu trecea drept „om de rînd". Înţelegerea comună a celor două forme de *techne*, cea a meseriaşului şi cea poetică, este dată evident de felul cunoştinţelor lor. Ceea ce conduce deopotrivă activitatea productivă a meseriaşului şi pe cea a poetului este o capacitate, alături de anumite cunoştinţe. Or, aşa cum a subliniat mai ales Platon, ţine de esenţa tuturor artelor producătoare faptul că, în general, acestea nu poartă în ele însele măsura şi ţelul cunoştinţelor şi capacităţii lor. Activitatea lor este îndreptată asupra operei, *ergon*, iar această operă este destinată folosinţei. Modul de desfăşurare a muncii de producere şi aspectul operei depind deci de scopul căreia îi este destinată, de utilitatea ei.

Pentru tot ceea ce numim „operă de artă" este valabil însă faptul că ea nu există propriu-zis pentru o folosinţă: opera poetică, jucată ori cîntată, ca şi chipul sculptat al zeului căruia i se aduce jertfă sau ornamentaţia uneltei sînt astfel de exemple. Intenţia producătorului nu se împlineşte aici în faptul de a servi unei întrebuinţări, ci, în mod vădit, numai în faptul că ceea ce este produs astfel există. Desigur, şi opera lipsită de scopuri utile îşi avea totuşi locul ei în şirul de foloase ale vieţii: statuia în împlinirea religioasă sau publică a vieţii, iar opera poetică în recitare sau reprezentare. Nimănui nu i-ar trece însă prin minte să aplice acestor fenomene conceptul de „artă cu folosinţă". În acest concept modern este conţinută ideea că-i preexistă şi-i este supraordonată o artă scutită de orice utilitate. Acesta e însă un modernism utilitarist. Dacă o operă de artă serveşte altor scopuri, religioase, politice sau altora

asemenea, ea nu se subordonează astfel unui scop străin, ci apare în propria sa esenţă. O astfel de „utilitate" serveşte existenţei sale ca operă şi nu invers. Vorbim, prin urmare, în mod justificat, chiar şi în privinţa artei legate de religie, despre arte „libere" sau „frumoase", a căror trăsătură distinctivă o constituie libertatea faţă de modul de folosire şi înţelesul independent al existenţei şi apariţiei sale, adică al fiinţei sale frumoase.

Caracteristica specială a poeziei este însă aceea că nicidecum cuvîntul său nu există în acelaşi sens ca şi „operele" artei plastice. Nu se găseşte nimic în ea. Nu există, ca în cazul împotrivirii surde a materiei, nici un material care să fie domesticit prin formă. Opera poetică are o fiinţă de natură ideală. Ea este dependentă de reproducere, fie în sensul propriu-zis al jocului scenic, fie în sensul recitării sau al lecturii. Or, înţelegem bine că tocmai aici îşi capătă expresia eminentă sensul general al cuvîntului „poet", acela de a fi „făcătorul". A face să existe ceva doar prin cuvinte satisface, în mod evident, idealul producerii. Căci cuvîntul este de o forţă nelimitată şi de o perfecţiune ideală. Asta este poezia: ea e „făcută" în aşa fel încît nu are nici un alt sens decît acela de a fi făcută să existe. Ceea ce este o operă de artă ca operă lingvistică nu trebuie să existe, din nici un punct de vedere, pentru ceva. Abia aşa există într-un sens adevărat.

Astfel se împlineşte, într-un chip aparte, şi ceea ce se înţelege prin „mimesis". Nici măcar nu-i nevoie de nişte cercetări speciale de etimologie ca să recunoaştem că sensul lui „mimesis" constă doar în a face să existe ceva, fără să se întreprindă nimic cu acel ceva. Plăcerea procurată de comportamentul şi efectul mimic este o bucurie primordială a omului, pe care deja Aristotel a demonstrat-o în comportamentul copiilor. Plăcerea deghizării, aceea de a reprezenta pe un altul decît cel care eşti, şi bucuria celui ce-l recunoaşte în reprezentare pe reprezentat arată adevăratul sens al reprezentării imitative: în nici un caz nu e comparaţia şi aprecierea asemănării mai mari sau mai mici a reprezentării cu ceea ce este gîndit ca obiect de

reprezentare. Este adevărat că această apreciere critică are loc la orice reprezentare, dar ca fenomen secundar. Nici o reprezentare nu-şi află propria perfecţiune în altceva decît în faptul că reprezentatul este prezent în ea cu adevărat. În descrierea de către Aristotel[1] a modului în care spectatorul recunoaşte: „Acesta-i el", spectatorul nu înţelege prin aceasta că în spatele măştii îl recunoaşte pe cel ce este deghizat, ci, invers, că prin travestire cunoaşte ceea ce ea trebuie să reprezinte. A cunoaşte înseamnă aici a recunoaşte. Recunoaştem ceea ce cunoaştem, zeul sau eroul – ori chiar pe contemporanul ridicol –, pe cei despre care ştim ceva. Mimesis înseamnă o reprezentare în care se ia în considerare numai *ce*-ul din conţinutul a ceea ce este reprezentat, datul pe care îl avem în faţă şi pe care îl „recunoaştem".

Aristotel aminteşte şi faptul că reprezentarea mimetică este o parte a unui proces de cult, să zicem a procesiunii, aşa cum o cunoaştem în alaiul de carnaval. Actul prin care se recunoaşte ceva este aici unul de identificare, şi nu de deosebire. Oricît ar fi ea de ireductibilă, şi oricît de posibilă ar fi, prin urmare, accentuarea ei, distanţa dintre copie şi prototip comportă ceva nepotrivit pentru adevăratul sens al fiinţei mimesisului. După Platon, paradigma la care este raportată orice reprezentare (în calitatea ei de copie rămasă în mod necesar în urma acelei paradigme) nu este, ca atare, elementul prin care ne convinge o operă de artă. Nimeni nu ne va trimite spre ea ca fiind ceea ce se arată alături de reprezentare (*paradeigma* înseamnă ceea ce este arătat alături). Pe cît de puţin se distinge actorul de rolul pe care îl joacă (mai degrabă, se contopeşte pe de-a-ntregul cu el), pe atît de puţin vede şi spectatorul în reprezentare altceva decît însuşi lucrul reprezentat.

A cunoaşte ceva drept ceva înseamnă deci a recunoaşte. Dar recunoaşterea nu este doar o simplă a doua cunoaştere, urmînd unei prime luări la cunoştinţă. Este ceva calitativ deosebit.

1 *Poetica*, 4, 1448 b 16.

Acolo unde este recunoscut ceva, acel ceva s-a eliberat deja de unicitatea şi caracterul accidental [*Zufälligkeit*] al circumstanţelor în care a avut loc. Nu este ceva de atunci şi nici de acum, ci unul şi acelaşi lucru. Începe prin a se ridica la esenţa sa durabilă şi a fi desprins de caracterul accidental al producerii sale. Nu degeaba a numit Platon reamintire cunoaşterea esenţei durabile a ideii, explicînd cunoaşterea din mit ca pe o reamintire a unei vieţi trăite anterior. Are dreptate Aristotel cînd descoperă esenţa reprezentării mimice – şi prin ea, pe aceea a artei – într-o asemenea cunoaştere. Pornind de aici, el ajunge la celebra distincţie dintre poezie şi istorie, conform căreia, poezia ar fi mai „filosofică" decît istoria, întrucît aceasta din urmă ar cunoaşte doar lucrurile aşa cum au fost realmente, pe cînd poezia, dimpotrivă, le-ar zugrăvi aşa cum s-ar fi putut întîmpla, adică în mod corespunzător esenţei lor generale şi statornice[2]. Poezia participă la adevărul generalului.

Atunci cînd Platon atribuie, din contra, rangul cel mai de jos artelor mimetice, deoarece n-ar fi numai simple imitaţii ale formelor esenţiale, cum sînt lucrurile reale, ci imitaţii ale unor imitaţii, el răstoarnă, evident, adevărata esenţă a imitaţiei artistice cu susul în jos. Nu avem intenţia să conchidem de aici că Platon nu a înţeles bine esenţa reprezentării artistice[3]. În realitate, el comite o deformare ironică, prin care scoate în evidenţă pretenţia filosofiei, adică a dialecticii, de a cunoaşte adevăratele esenţe. El a recunoscut în schimb, într-un alt context, că atunci cînd vorbim despre artă nu deosebirea de fiinţă [*Seinsunterschied*] dintre reprezentare şi reprezentat, ci deplina identificare cu reprezentatul constituie esenţa reprezentării. Aşa, de pildă, el vorbeşte în *Philebos* (48 a) despre satisfacţia spectatorilor pentru acea orbire faţă de sine şi de propriul mediu, în care se mişcă eroul comic – şi interpretează profund sursa încîntării comice, care se dezlănţuie la o atar

2. *Poetica*, 9, 1451 b 4.
3. *Cf.*, în legătură cu aceasta, *Plato und die Dichter* (*Ges. Werke*, vol. V), pp. 187-211.

medie în hohotul furtunos al spectatorilor. Evenimentul mic de pe scenă are pentru el aceeaşi valoare ca şi întreaga omedie şi tragedie a vieţii"[4].

Aristotel observă şi el aceeaşi relaţie. Ea nu este prezentă în imul rînd în sfera reprezentării artistice, ci în însăşi viaţa cietăţii: acolo unde începe ridicolul, ne situăm tocmai în vurarea liberă a unui spectacol şi ne bucurăm de el ca de va inofensiv şi nevătămător. În arierplanul unei asemenea libertăţi estetice" are loc însă o comuniune profundă, ce nulează orice distanţă. Aceasta e identificarea, întîlnirea rofundă şi înspăimîntătoare cu noi înşine, care ne ia prin rprindere, întocmai ca în zguduirea tragică şi în rîsul elibetor la vederea comicului, anulînd orice distincţie dintre joc şi alitate, dintre aparenţă şi fiinţă. Distanţa dintre spectator şi tor este suspendată în acest caz, ca şi aceea dintre reprentare şi reprezentat.

Conceptul de mimesis, care dă expresie unei asemenea trăiri estetice", nu are nevoie deci să fie raportat, în mod artificial, o situaţie primordială, în care toate artele se aflau încă trecum laolaltă – mă refer la reprezentarea rituală din cultul ligios, prin cuvînt, sunet, imagine şi gest. Mimicul este şi amîne o relaţie originară în care nu are loc atît o imitaţie, cît transformare. Ceea ce constituie experienţa artei este, aşa um am numit-o, cu o artificialitate conştientă, într-un alt ontext[5], nondistincţia [*Nichtunterscheidung*] estetică. Dacă înnoim acest sens originar al mimesisului, ne eliberăm de gustimea estetică pe care o reprezintă pentru gîndire teoria asică a imitaţiei. Mimesisul nu mai constă atunci într-atît de ult în faptul că ceva există ca avînd înţeles în sine. Nici un fel pretins criteriu al naturaleţei nu decide, cu această ocazie, supra valorii sau nonvalorii unei reprezentări. Cu siguranţă să că orice reprezentare grăitoare prezintă deja un răspuns întrebarea pentru ce există – fie că înfăţişează ceva ori

*Philebos*, 50 b 3.
*Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 122 *sqq*.

„nimic". Experienţa mimică originară rămîne, în acest sens esenţa oricărui act formativ în artă şi poezie.

Putem consemna, aşadar, rezultatul final: cel care-şi închipuie că arta nu ar mai putea fi gîndită în conformitate cu conceptele grecilor nu gîndeşte îndeajuns de greceşte – *şi nici* îndeajuns de bine.

# Jocul artei

Fenomenul elementar al jocului și al practicii sale străbate îl domină întregul regn animal. Este de la sine înțeles că și ființa naturală care e omul este determinată de această situație. Odrasla omenească are, cu toate soiurile de pui de animale, a căror plăcere de joc o admirăm, multe alte lucruri în comun – atît de multe, încît studiind comportamentul animalelor, în special al celor superioare, observatorul uman este cuprins de obicei de o încîntare amestecată cu spaimă. Dacă animalul și omul sînt atît de asemănătoare, sub atîtea aspecte, nu cumva granița dintre animal și om începe, în genere, să se estompeze? Studiul modern al comportamentului a conștientizat, într-adevăr, din ce în ce mai mult caracterul problematic al trasării unei asemenea granițe în raport cu animalele. Nu mai considerăm lucrurile atît de simplu cum o făceau cei din secolul al XVII-lea. Pe atunci, încîntați de distincția umană a conștiinței de sine, care era viziunea determinantă a lui Descartes, oamenii vedeau în animal un simplu automat – și numai în om creatura lui Dumnezeu, caracterizată prin conștiință de sine și liber arbitru.

Entuziasmul acesta s-a evaporat în mare măsură. De un secol încoace, crește bănuiala că modul de comportare umană – a individului și cu atît mai mult a grupului – este hotărît într-o măsură mult mai mare de determinanți naturali decît potrivit conștiinței cuiva care alege și acționează liber. Tot ceea ce asociem conștiinței libertății noastre nu este nici pe departe urmarea unei decizii libere. Factori inconștienți, constrîngeri instinctuale și interese nu numai că guvernează comportarea noastră, dar ne determină și conștiința.

Ne întrebăm dacă nu cumva multe dintre cele pe care le considerăm alese în virtutea voinței noastre umane conștiente

n-ar putea fi mai bine „înţelese” pornind de la constrîngerile instinctuale specifice comportării animalelor. La urma urmelor, nu participă oare şi practica jocului uman la o astfel de determinare naturală şi nu este însăşi creaţia artistică, poate, trăirea plenară [*Auslebung*] a unui impuls ludic?

Într-adevăr, ne închipuim mereu că jucăm „ceva” şi ne credem, desigur, deosebiţi astfel de comportamentul ludic al animalelor şi al copiilor mici. Şi aceştia se joacă, ce-i drept, „cu ceva”, dar ei „nu-şi închipuie” de fapt cutare joc anume, ci nimic altceva decît joaca, prisosul lor de viaţă şi mişcare pe care îl trăiesc din plin. Dimpotrivă, jocul pe care cineva îl întreprinde, îl născoceşte sau îl învaţă comportă o determinare pe care o „avem în vedere”. Sîntem conştienţi de regulile şi condiţiile comportării în joc, fie că e vorba de jocuri între noi sau de modalitatea competiţiei sportive, care are, într-un sens indirect, caracter de joc. Prin asemenea determinări, comportamentul de joc se delimitează net de toate celelalte comportări în lume [*Weltverhalten*][1], distincţie mult mai clară decît la animale, ale căror jocuri se contopesc uşor cu celelalte moduri de comportare. Faptul că sînt impuse reguli şi exigenţe valabile numai în cadrul închis al jocului constituie caracterul specific al jocurilor omeneşti. Oricare jucător poate să li se sustragă, ieşind din joc. Înăuntrul jocului, aceste reguli şi exigenţe sînt însă obligatorii, întocmai ca orice alte reguli determinante şi obligatorii ale convieţuirii. Ce fel de valabilitate e aceasta care se prezintă astfel, obligatorie şi limitată totodată? Particularitatea jocurilor omeneşti de a conţine exigenţe de valabilitate evidenţiază, neîndoielnic, un gen de pozitivitate şi de raportare la obiect specifice omului. Este vorba de ceea ce filosofii numesc intenţionalitatea conştiinţei.

Este, desigur, un moment structural atît de universal al existenţei umane, încît am vrea să vedem tocmai în bogăţia de

---

1. Cu privire la noţiunea de joc şi la practica lui, *cf.* şi ceea ce este expus în *Wahrheit und Methode (Ges. Werke*, vol. I), pp. 107 *sqq.*, iar în cele ce urmează, „Actualitatea frumosului”.

conținut obiectiv [*Sachhaltigkeit*] a practicii și a capacității de joc umane o caracteristică specific umană. Se vorbește, după cum se știe, despre elementul ludic propriu oricărei culturi umane. Se descoperă forme de joc în cele mai serioase îndeletniciri omenești, în cult, în justiție și în comportamentul social, în care se vorbește chiar de jucarea unui rol ș.a.m.d. Se pare că o anumită autolimitare a bunului-plac [*Beliebigkeit*] ține de construcția culturii ca atare.

Înseamnă însă aceasta că numai acolo unde există cultură umană practica jocului se obiectivează în determinarea unei comportări „intenționate"? Jocul și seriozitatea par să fie întrețesute într-un sens și mai profund. Este evident, în chip imediat, că o comportare ludică posibilă este legată de orice formă de seriozitate, ca și cum ar fi propria sa umbră. „A face ca și cum" pare să fie posibil îndeosebi în orice activitate care nu constituie o simplă comportare impulsivă, ci „are în vedere" ceva. Acest „ca și cum" este o modificare atît de universală, încît chiar și comportamentul ludic al animalelor pare înviorat uneori de un fel de adiere de libertate, mai ales cînd acestea se prefac, în mod jucăuș, că atacă, sperie, mușcă sau altele asemenea. Și ce înseamnă acele gesturi de supunere care marchează încheierea luptei dintre două animale? Este vorba și aici, după toate aparențele, de respectarea unor reguli de joc. Nici un animal învingător, din momentul în care observă gestul de supunere, nu-și mai mușcă adversarul învins. Este o situație remarcabilă. Apar aici acțiuni simbolice, în locul executării lor. Cum se leagă lucrurile acestea – faptul că acolo totul se supune unor constrîngeri instinctuale, iar la om totul urmează liberei decizii?

Mi se pare necesar, din punct de vedere metodic, să cercetăm tocmai asemenea fenomene de tranziție om – animal, dacă vrem să evităm schema interpretativă a unui cartezianism dogmatic în ceea ce privește conștiința de sine. Asemenea fenomene de tranziție ne permit să prelungim liniile jocului și ale practicii sale într-un domeniu care nu este accesibil în mod nemijlocit, ci doar prin ceea ce se produce și se realizează prin

el. Mă refer la domeniul artei. Nu cred că putem vorbi aici de un fenomen de tranziţie convingător, dacă avem în vedere imboldul artistic general din plăsmuirile naturii, la care putem observa şi o trăsătură excedentară, ce caracterizează jocul său modelator, dincolo de ceea ce este necesar şi conform unui scop. Uimitor nu e caracterul instinctual al imboldului artistic, ci tocmai adierea de libertate ce se ataşează plăsmuirilor sale. De aceea acţiunile simbolice de felul celor descrise mai sus prezintă un interes deosebit. Nici în actul modelator uman factorul decisiv al iscusinţei artistice nu stă în faptul că se iveşte ceva de o utilitate perfectă ori de o frumuseţe superfluă, ci în acela că actul productiv uman îşi poate propune astfel teme diferite, procedînd după planuri ce se disting printr-un factor de bun-plac. Actul productiv al omului cunoaşte o mare varietate de probări şi respingeri, de reuşite şi eşecuri. „Arta" începe abia în momentul în care se mai poate şi altfel. Acolo unde vorbim într-un sens eminent despre artă şi creaţie artistică, nu reuşita a ceva făcut este decisivă, ci împrejurarea că ceea ce s-a făcut posedă o particularitate deosebită. „Are ceva în minte" şi totuşi nu este ceea ce are de gînd. Nu este vorba despre o piesă de prelucrat, destinată, prin utilitatea sa, unui anumit scop. Desigur, avem de-a face cu un produs, cu ceva creat printr-un act productiv omenesc şi care ne stă acum la dispoziţie pentru a fi folosit. Însă opera de artă refuză tocmai orice fel de folosire. Nu este „intenţionată" astfel. Ea are ceva din caracterul lui „ca şi cum", în care am recunoscut o trăsătură fundamentală în esenţa practicării jocului. Este o „operă", pentru că seamănă cu ceva jucat. Nu este ceea ce întîlnim de obicei ca atare, ci stă în locul a ceva. Aşa cum o mimică simbolică nu este numai ea însăşi, ci exprimă altceva, tot astfel nici opera de artă nu e doar ea însăşi, adică numai acest produs. O putem defini tocmai prin faptul că nu e o lucrare oarecare, ce a fost pur şi simplu executată şi poate fi refăcută, ci este ceva realizat într-un mod irepetabil, o apariţie unică. Mi se pare deci oarecum mai just s-o numim nu operă, ci plăsmuire. Căci în cuvîntul „plăsmuire" [*Gebilde*] este inclus faptul că fenomenul

a lăsat în urma lui, în mod ciudat, procesul genezei sale ori l-a îndepărtat în ceva indecis şi se înfăţişează axat integral pe sine însuşi, în aspectul şi fenomenalitatea sa proprie.

Plăsmuirea nu trimite la procesul alcătuirii sale, ci pretinde mai degrabă să fie percepută ca pură apariţie, în ea însăşi. Acest lucru este sesizabil cu deosebire în artele tranzitive. Arta poetică, muzica şi dansul nu au absolut nimic din caracterul palpabil al unui lucru în sine şi, cu toate acestea, materia fugitivă şi fluidă din care sînt făcute se înalţă la unitatea statornică a unei plăsmuiri – mereu aceeaşi. Spunem deci că aceste plăsmuiri, texte, compoziţii sînt într-adevăr, prin ele însele, opere de artă, dar rămîn constrînse, în identitatea [*Selbigkeit*] esenţei lor, la reproducere. În artele reproductive, plăsmuirea care este opera de artă trebuie să fie mereu reconstruită. Ceea ce este cu totul evident în artele tranzitive ne arată, într-adevăr, că nu doar aceste arte reproductive, ci, într-un anumit fel, orice plăsmuire pe care o numim operă de artă pretinde o reprezentare. Ea pretinde să fie construită de spectatorul în faţa căruia se prezintă. Ea nu este ceea ce este. Este ceva ce nu este, nu e pur şi simplu ceva cu scop determinat, putînd fi luată în folosinţă, ori chiar un lucru material din care putem face altceva – ci este ceva care se întemeiază drept ceea ce apare şi se epuizează prin jocul său abia în cel care trebuie s-o contemple.

Ilustrativ în acest sens este un fenomen specific tranzitiv: cititul. Într-un sens strict, în măsura în care nu e citire cu glas tare ori lectură în faţa unui public, cititul nu este o producţie în genul artelor reproductive. Nu produce o nouă realitate autonomă – şi totuşi pare pe cale s-o facă – şi în toate modurile.

Astfel, a fost mereu posibil să se reunească uşor experienţa artei cu noţiunea de joc. Kant a descris lipsa de interes, de scop şi de concept din plăcerea pentru frumos ca pe o stare sufletească în care capacităţile noastre spirituale, intelectul şi imaginaţia, se joacă într-un mod liber. Schiller a transpus această descriere pe baza teoriei instinctelor elaborată de Fichte şi a atribuit comportamentul estetic unui instinct ludic ce-şi

desfăşoară propria posibilitate liberă între instinctul material şi cel formal. În această privinţă, „participarea subiectului" la edificarea experienţei estetice şi-a relevat pe deplin importanţa prin gîndirea estetică a epocii moderne. Dar trăirea artei prezintă şi cealaltă latură, în care caracterul ludic al plăsmuirii împinge în prim-plan simpla sa „fiinţă jucată" [*Gespieltsein*]. Pentru aceasta, adevărata bază continuă să fie şi astăzi vechiul concept grecesc de „mimesis"[2].

Grecii disting între cele două acte productive: cel specific meşteşugarului, care fabrică obiecte utilizabile, şi cel mimetic, în care nu se creează nimic „real", ci doar se aduce ceva la reprezentare. Am păstrat ceva din această ultimă formă de manifestare a actului productiv şi în uzul vorbirii, şi anume cînd vorbim despre „mimic". Folosim acest cuvînt nu numai cînd vrem să caracterizăm mimica şi gestica unei persoane, ci mai ales cînd este vorba despre imitarea conştientă a comportării cuiva, fie printr-o copiere lipsită de artă, fie în întruparea artistică a unui „rol" de către actor. Sensul mimicului include faptul că propriul corp este purtătorul expresiei mimice şi înfăţişează, ca artă, ceva ce el nu este. Rolul este „jucat". Situaţia aceasta conţine o pretenţie de fiinţă [*Seinsanspruch*] specială. Este altceva decît o uimire jucată sau o participare jucată, prefăcută, aşa cum se întîlnesc acestea în relaţiile umane. Reprezentarea mimică nu este un joc care simulează, ci unul împărtăşit ca joc, aşa încît nu e luat drept nimic altceva decît ar vrea să fie: o simplă reprezentare. Aceasta este deosebirea clară. Participarea jucată în mod prefăcut, de exemplu, ţine să fie crezută – pretenţia aceasta continuă să existe chiar şi cînd inautenticitatea sau afectarea sa devin sesizabile. Din contra, imitarea mimică nu vrea să fie „crezută", ci înţeleasă ca imitaţie. Ea nu este simulată, nu e o aparenţă falsă, ci în mod clar una „adevărată": este „adevărată" ca aparenţă. Ea este percepută *ca aparenţă*, aşa cum este şi intenţionată.

---

2. În legătură cu aceasta, *cf.* „Artă şi imitaţie", precum şi „Poezie şi mimesis".

Chiar dacă lăsăm la o parte problema importantă privind ceea ce este de fapt ființa *aparenței*, este limpede, în orice caz, că acolo unde este implicat sensul de „ființă jucată”, aparența astfel ivită ține de dimensiunea a ceea ce numim comunicare. Jocul aparenței din artă [*Kunst-Schein*] se joacă între mine și tine. Eu iau plăsmuirea exact ca pe o simplă plăsmuire, ca și tine, și tocmai situația aceasta o numim „comunicare” – faptul că celălalt participă la ceea ce-i împărtășesc, că el nu recepționează doar o parte din ceea ce este împărtășit, ci împarte cu mine cunoașterea întregului, în așa fel încît o avem amîndoi în întregime. Acest lucru deosebește evident comunicarea autentică de participarea jucată în mod ipocrit. „Aparența” acesteia nu este aparența ce ne este comună mie și ție, ci aspectul fals, care trebuie provocat doar pentru celălalt. Aparența adevărată – iată plăsmuirea artei. Ea este comună tuturor, în așa măsură, încît însuși creatorul unor asemenea plăsmuiri nu păstrează nici un privilegiu față de receptor. Tocmai fiindcă s-a exprimat, el nu mai păstrează nimic pentru sine, ci s-a împărtășit celuilalt pe deplin. „Opera” vorbește pentru el.

E nevoie să avem în vedere acest sens al ființei mimicii și mimesisului ca să pricepem sensul esențial în care arta are un caracter de joc. Mimica este o imitare „după”, ceea ce nu are nimic de-a face cu relația dintre copie și prototip ori cu teoria potrivit căreia arta ar fi o imitație a „naturii”, adică a ființării de la sine – eroare naturalistă crasă. Tocmai chibzuind retrospectiv asupra esenței mimicului putem evita această eroare. Mimica originară nu se raportează la o imitație care copiază și în care cineva se străduiește să se apropie cît mai mult cu putință de un prototip, ci este mai degrabă arătare. A arăta nu înseamnă a prezenta ceva ca fiind o piesă probatorie, cu ajutorul căreia se demonstrează ceva ce nu mai este accesibil într-un alt mod. A arăta nu înseamnă cîtuși de puțin a închipui un raport între cel ce arată și ceea ce este arătat, ci, dimpotrivă, a indica altceva decît pe sine. Celui ce privește la arătător precum cîinele la mîna întinsă nu i se poate indica nimic. A arăta constă mai degrabă în faptul că cel căruia i se arată ceva

trebuie să vadă singur și în mod corect. Iată sensul în care imitația este o arătare. Fiindcă în imitație devine vizibil totdeauna ceva mai mult decît oferă așa-numita realitate. Ceea ce este arătat e, ca să zicem așa, descifrat din învălmășeala a ceea ce este multiplu. Nimic altceva nu este gîndit – numai ceea ce e arătat este avut în vedere. Este cuprins cu privirea drept ceea ce este gîndit și ridicat, prin urmare, la un fel de idealitate. Nu mai este un lucru vizibil oarecare, ci este arătat și desemnat ca fiind ceva. Cînd vedem ceea ce arată cineva altcuiva, este vorba întotdeauna de un act de identificare și, prin aceasta, de recunoaștere.

Situația respectivă este evidentă acolo unde e vorba de artă, deseori, în mod curios, chiar și la reluările reproductive. Este uimitor cu cîtă precizie știm să deosebim, în reproducerile fotografice, adeseori excelente, din jurnalele ilustrate, reportajul fotografic real de reproducerea unui portret pictat ori chiar a unei scene de film – oricît de realiste. Ceea ce nu înseamnă totuși că scena de film a rămas cumva nefirească sau că portretul realist nu a fost pictat suficient de realist. Mai curînd altceva iese la iveală astfel, chiar și în acest mediu al producției de ziare. Aristotel are dreptate: poezia face vizibil ceea ce e general mai mult decît o poate face vreodată istoria, adică zugrăvirea fidelă de fapte și întîmplări reale. În acel „ca și cum” al ficțiunii poetice, al configurării plastice sau picturale, devine posibilă, în mod vădit, o participare ce nu este accesibilă în același mod realităților întîmplătoare, cu condiționările lor limitative. Documentația fotografică a unei atare realități accidentale, spre exemplu fotografia unui om de stat, capătă semnificație numai într-un context dinainte cunoscut. Reproducerea unui portret artistic își enunță propria semnificație – chiar și atunci cînd nu știm cine este cel reprezentat. Ea nu ne prilejuiește doar *cunoașterea* generalului, ci ne reunește tocmai prin aceasta în direcția a ceea ce ne este comun tuturor. Tocmai pentru că ceea ce este reprodus e „numai” un tablou, și nu o fotografie „reală”, deci pentru că este numai

ceva jucat", ne cuprinde ca pe niște parteneri de joc. Știm cum este gîndit și îl luăm ca atare.

Din cele de mai sus ne putem da seama cît de inadecvate au devenit înțelegerea artei și practica sa în epoca industriei culturale, care degradează partenerul de joc pînă la un simplu consumator bun de exploatat. Individului i se atribuie în mod nejustificat o falsă conștiință de sine. Spectatorul care se lasă în voia unei plăceri estetice sau culturale, în teatru sau în sala de concert, în muzeu sau în solitudinea lecturii, la o distanță ce nu poate fi atinsă, pur și simplu nu există. El se înțelege singur greșit. A vedea în întîlnirea cu opera de artă o simplă cădere în extaz ori o vrăjire – adică o simplă eliberare de sub apăsarea realității – și a gusta plăcerea unei asemenea libertăți aparente constituie o mișcare de refugiere a conștiinței de sine estetice.

Ceea ce ne învață comparația dintre jocurile pe care și le-au inventat oamenii și mișcarea ludică neraportată la ceva a prisosului vital pur este tocmai faptul că ceea ce este jucat în jocul artei nu e o lume de înlocuire sau de vis, în care uităm de noi. Jocul artei este mai curînd o oglindă care, străbătînd mileniile, reapare mereu în fața noastră și în care ne zărim pe noi înșine – adeseori într-un mod destul de neașteptat și de straniu – așa cum sîntem, cum am putea fi și tot ce este cu noi. Nu e întotdeauna, pînă la urmă, o falsă aparență în separarea jocului de seriozitate, în așa fel încît jocul este permis numai în domenii limitate, la marginile seriozității noastre – în „timpul liber", care mărturisește, ca un fel de relicvă, despre libertatea pierdută? Jocul și seriozitatea, mișcarea vitală provocată de preaplin și de exaltare și forța încordată a energiei noastre vitale sînt în realitate foarte strîns împletite. Se răsfrîng una asupra alteia. Cunoscătorii mai profunzi ai naturii umane n-au ignorat faptul că puterea de a te juca reprezintă exercitarea unei foarte mari seriozități. Citim astfel la Nietzsche: „Maturitatea bărbatului înseamnă a fi regăsit seriozitatea pe care o aveam, cînd eram copil, la joacă". Nietzsche a știut însă și reversul, sărbătorind în facilitatea divină a jocului forța creatoare a vieții – și a artei.

Cînd se insistă asupra opoziţiei dintre viaţă şi artă[3], ave de-a face cu experienţa unei lumi înstrăinate, iar cînd ignoră raza de acţiune universală şi demnitatea ontologică a jocul este vorba de o abstracţiune care ne face orbi în faţa împletir dintre artă şi viaţă. Jocul nu e atît cealaltă latură a seriozităţi cît mai degrabă adevărata temelie vitală a naturaleţei spir tului – obligaţie şi libertate concomitent. Tocmai pentru că n reprezintă o simplă libertate a bunului-plac şi a prisosul natural şi orb, ceea ce se află în faţa noastră în configur rile creatoare ale artei poate străbate toate rînduielile vieţ noastre sociale, trecînd prin toate clasele, rasele şi treptel culturale. Căci aceste configurări ale jocului practicat de n sînt modelări ale libertăţii noastre.

3. *Cf. Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 88 *sqq*.

# Actualitatea frumosului. Arta ca joc, simbol și sărbătoare

Mi se pare foarte semnificativ că în ceea ce privește roblema justificării artei nu este vorba doar de o temă actuală, de una foarte veche. Ca învățat, mi-am dedicat propriile ceputuri acestei probleme, publicînd lucrarea *Platon și poeții* 934)[1]. Într-adevăr, noul fel de a gîndi filosofic și noua preten- de cunoaștere pe care a ridicat-o socratismul au fost cele in care, pentru prima dată în istoria Occidentului, din cîte im, arta a fost pusă în fața cerinței de a se legitima. Pentru ima oară a devenit vizibil că nu este de la sine înțeles faptul transmiterea unor conținuturi tradiționale, sub formă plas- sau narativă, care află în mod vag receptare și interpre- re, posedă acel drept la adevăr pe care îl pretinde. Astfel, easta e, în realitate, o serioasă și veche temă, care este adusă discuție de fiecare dată cînd o nouă pretenție la adevăr se une formei tradiționale, ce se exprimă mai departe sub forma venției poetice ori în limbajul formelor artistice. Să ne gîndim cultura antică tîrzie, cu aversiunea sa, deseori regretată, ntru tablouri. Pe atunci, cînd pereții erau acoperiți prin crustație, mozaic și decorație, artiștii plastici din epocă se ngeau că vremea *lor* a trecut. Același lucru e valabil și pentru nitarea și sfîrșitul libertății de configurare oratorică și poetică, ervenită în Antichitatea tîrzie, o dată cu Imperiul Roman, și care Tacitus o deplîngea în vestitul său dialog despre decă- rea retoricii, *Dialogus de oratoribus*. Să ne gîndim însă, îna- e de toate – și o dată cu aceasta ne apropiem tocmai de ntemporaneitate mai mult decît eram, poate, conștienți în

---

Actualmente în *Ges. Werke*, vol. V, pp. 187-211.

primul moment –, la poziţia pe care a luat-o creştinismul faţă de tradiţia artei, aşa cum a găsit-o. Cînd a fost respins asaltu iconoclaştilor, declanşat în evoluţia tîrzie a Bisericii creştin din primul mileniu, în special din secolele al VI-lea şi al VII-lea decizia a fost una de factură seculară. Biserica a găsit atunci o nouă interpretare pentru limbajul adoptat de formele artiştilo plastici, iar mai apoi şi pentru formele discursive ale poeziei şi ale artei narative – ceea ce a antrenat o nouă legitimare a artei. Era o hotărîre îndreptăţită, în măsura în care numa noul conţinut al propovăduirii creştine era cel în care putea fi legitimat, într-un nou mod, limbajul tradiţional al formelor *Biblia pauperum*, Biblia pentru cei sărmani care nu pot citi şi care nu ştiu latineşte, nereceptînd ca atare cu deplină înţe legere limbajul predicii, a fost – ca povestire prin imagini – unul dintre laitmotivele determinante pentru justificarea arte în Occident.

În conştiinţa culturii noastre, trăim în mare măsură din roadele acestei hotărîri, adică din marea istorie a artei occiden tale, care a dezvoltat, peste arta creştină medievală şi înnoirea umanistă a artei şi literaturii greceşti şi romane, un limbaj comun al formelor pentru conţinuturile comune a ceea ce e pentru noi de la sine înţeles – la sfîrşitul secolului al XVIII-lea pînă la marea restratificare socială şi pînă la transformările politice şi religioase cu care a început secolul al XIX-lea.

În Austria şi în sudul Germaniei, nu e nevoie să se înfăţi şeze prin cuvinte sinteza conţinuturilor creştin-antice, care spumegă atît de viu în faţa noastră, în valurile puternice ale creaţiei artistice baroce. Desigur, şi această epocă universală a artei creştine, a tradiţiei creştin-antice şi creştin-umaniste şi-a avut tribulaţiile sale, cunoscînd prefaceri la care a contribuit, nu în ultimul rînd, influenţa Reformei. Aceasta a situat şi ea în plan central, într-un mod aparte, o nouă formă de artă: aceea a unei muzici susţinute de cîntarea comunităţii reli gioase, care a reînsufleţit, pornind de la cuvînt, limbajul forme lor muzicale – să ne gîndim la Heinrich Schütz şi la Johann Sebastian Bach –, continuînd astfel întreaga mare tradiţie a

ısicii creştine, într-o formă nouă; o tradiţie neîntreruptă, :opută cu interpretarea corală, adică, la urma urmelor, cu ıltatea limbajului imnurilor latine şi a melodiei gregoriene, ı-a fost oferită în dar marelui papă.

Problema, adică întrebarea privind justificarea artei, pătă, pe acest fundal, o primă orientare determinată. Ca punem această problemă, putem să apelăm la cei care au ·ditat odinioară asupra ei. Este de netăgăduit, în acest sens, ptul că noua situaţie a artei, pe care o trăim în secolul nostru, ıbuie realmente socotită o ruptură a tradiţiei unitare, al roi ultim val l-a reprezentat secolul al XIX-lea. Cînd Hegel, ırele dascăl al idealismului speculativ, şi-a ţinut prelege-ı de estetică, prima oară la Heidelberg şi apoi la Berlin, ıı dintre temele sale introductive o reprezenta teoria despre ıracterul de apartenenţă la trecut al artei"[2] Dacă recon-ruim şi regîndim problematica hegeliană, descoperim uimiţi ce mare măsură a preformulat aceasta propriile noastre trebări privitoare la trecut, care premerg caracterului de la ıo înţeles al conceptului dominant de artă; ca să înţelegem ıbuie deci să descoperim fundamentele antropologice pe care sprijină fenomenul artei, fundamente pornind de la care ıbuie să elaborăm noua sa legitimare.

„Caracterul de apartenenţă la trecut al artei" e o formulare ın care Hegel dădea expresie, în mod radical, pretenţiei filo-fiei ce tinde să facă din cunoaşterea adevărului însuşi un ject al cunoaşterii noastre. Misiunea şi pretenţia aceasta pe re filosofia le-a presupus dintotdeauna sînt realizate, în ıiunea lui Hegel, numai atunci cînd ele cuprind în sine adevă-l aşa cum a apărut în timp, în desfăşurarea istorică, sub ·ma unui mare total şi a unei mari recolte. Ca atare, pretenţia

---

În legătură cu aceasta, *cf.* cele două studii ale mele despre Hegel din *Kunst als Aussage*, precum şi articolul lui Dieter Heinrich „Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel", în *Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne* (Wolfgang Isor, München, 1966) şi recenzia mea în *Philosophische Rundschau* 15 (1968) – în prezent, în *Kunst als Aussage*, pp. 62 *sqq*.

filosofiei hegeliene a fost aceea de a preamări şi în concep
înainte de toate, adevărul propovăduirii creştine. Acest lucru
valabil chiar şi pentru cel mai profund mister al învăţătur
creştine, misterul Treimii, despre care cred, în ceea ce m
priveşte, că a însufleţit constant desfăşurarea reflecţiei uman
în Occident – ca o provocare la adresa gîndirii şi ca o făgăduinţ
ce depăşeşte limitele înţelegerii umane.

Pretenţia îndrăzneaţă a lui Hegel a fost aceea că filosofia s
cuprinde chiar şi acest mister extrem al învăţăturii creştine (l
care gîndirea teologilor şi a filosofilor trudea, rafinîndu-l ş
aprofundîndu-l de multe secole) şi că ea adună întregul adevă
al acestei învăţături sub forma conceptului. Fără să prezin
această sinteză dialectică a unei aşa-zise treimi filosofice,
unei învieri constante a spiritului, în modul în care Hegel
încercat, eram totuşi obligat s-o menţionez, pentru ca poziţi
lui Hegel faţă de artă şi declaraţia sa despre caracterul d
apartenenţă la trecut al artei să devină cu adevărat inteligibile
Hegel nu are în vedere – ca noi astăzi –, în primul rînd, sfîrşitu
tradiţiei tablourilor occidental-creştine, ce fusese atins efecti
pe atunci. Ceea ce resimţea el, în calitate de contemporan, n
era deloc o cădere în înstrăinare şi provocare, aşa cum le trăim
noi azi, contemporani fiind la crearea artei plastice abstract
şi lipsite de obiect. Cu siguranţă că reacţia lui Hegel nu er
nici aceea resimţită astăzi de orice vizitator al Luvrului, cînd
pătrunde în această colecţie magnifică a artei picturale matur
a Occidentului şi este surprins, mai întîi, de tablourile arte
revoluţionare de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi începutu
celui de-al XIX-lea, consacrate revoluţiei şi încoronării.

Desigur, Hegel nu-şi închipuia – cum ar fi putut? – că, o
dată cu barocul şi cu formele sale tîrzii din rococo, apărea p
scena istoriei umanităţii ultimul stil occidental. El nu ştia cee
ce ştim noi astăzi privind retrospectiv, şi anume că atunc
începea secolul istoricizant, şi nu bănuia că, în secolul XX
îndrăzneaţa autoeliberare din cătuşele istorice ale secolulu
al XIX-lea se va traduce în viaţă într-un alt sens îndrăzneţ
acela că toată arta de pînă atunci va apărea ca fiind ceva

aparţinînd trecutului. Cînd vorbea despre caracterul de apartenenţă la trecut al artei, el considera mai degrabă că arta nu s-ar mai înţelege de la sine, aşa cum se înţelesese reprezentarea divinului în lumea greacă. În lumea greacă, apariţia divinului în sculptură şi în templul ce stătea deschis în cadrul peisajului, în lumina Sudului, nu se ascundea niciodată de forţele veşnice ale naturii. Era acea mare sculptură în care divinul era reprezentat intuitiv, modelat de către oameni şi în chip de oameni. Adevărata teză a lui Hegel era aceea că Dumnezeu şi divinitatea au devenit manifeste pentru cultura greacă, dinadins şi în adevăratul înţeles, în forma vorbirii lor proprii, imagistice şi creatoare – şi că, tocmai o dată cu creştinismul şi cu noua şi aprofundata lui înţelegere a situării dincolo a lui Dumnezeu, nu mai era posibilă o expresie adecvată a propriului adevăr în limbajul formelor artei şi în cel figurat al discursului poetic. Opera de artă nu mai este divinul însuşi pe care îl venerăm. Caracterul de apartenenţă la trecut al artei reprezintă o teză ce conţine ideea că, o dată cu sfîrşitul Antichităţii, arta trebuie să ne apară ca avînd nevoie de o legitimare. Am arătat că realizarea acestei legitimări de către Biserica creştină şi de sinteza umanistă a tradiţiei antice, de-a lungul secolelor, a fost obţinută cu forţa, în modul grandios pe care îl numim arta creştină a Occidentului.

Sîntem convinşi că, atunci cînd s-a situat într-un mare raport de justificare faţă de lumea din jurul său, arta a realizat o integrare de la sine înţeleasă între comunitate, societate şi Biserică, pe de o parte, şi caracterul de la sine înţeles al artistului creator, pe de altă parte. Problema noastră constă însă tocmai în faptul că acest caracter de la sine înţeles şi, prin el, comuniunea unei înţelegeri de sine cuprinzătoare încetează să mai existe – şi aceasta încă din secolul al XIX-lea. Aceasta este situaţia exprimată în teza lui Hegel. Încă de pe atunci marii artişti au început să se ştie mai mult sau mai puţin lipsiţi de un loc într-o societate care se industrializa şi comercializa, aşa încît artistul, prin propria soartă de boem, îşi găsea confirmată, ca să zicem aşa, vechea reputaţie de vagabond. Încă din secolul

al XIX-lea, lucrurile erau de aşa natură încît fiecare artis trăia avînd conştiinţa că dispăruse realitatea de la sine înţe leasă a comunicării dintre el şi oamenii printre care vieţuia ş pentru care crea. Artistul secolului al XIX-lea nu se găseşt în mijlocul unei comunităţi; el îşi creează o comunitate, c pluralitatea corespunzătoare acestei situaţii şi cu aşteptare supralicitată legată în mod necesar de ea, cînd pluralitate garantată este asociată în mod obligatoriu pretenţiei că doa propria formă de creaţie şi propriul mesaj creator sînt adevă rate. Aceasta este realmente conştiinţa mesianică a artistulu în secolul al XIX-lea. El se simte un fel de „nou mîntuitor (Immermann) în pretenţia pe care o ridică faţă de oameni Aduce un nou mesaj de împăcare şi plăteşte pretenţia în cauz ca o persoană izolată de societate, nemaifiind prin vocaţia s artistică decît un artist pentru artă.

Ce înseamnă însă toate acestea faţă de înstrăinarea şi şocu pe care creaţia artistică modernă le pretinde autoînţelegeri noastre publice?

Procedînd cu tact, aş dori să trec cu vederea cît de precar este pentru artistul reproducător organizarea unei audiţii d muzică modernă în sala de concert. De cele mai multe ori, aces lucru este posibil numai plasînd piesa respectivă la mijlocu programului – altminteri, auditorii ori nu vin la timp, ori pleac prea devreme: expresie a unei situaţii imposibile altădată şi l semnificaţia căreia trebuie să medităm. Ceea ce se manifest aici este discordia dintre arta ca religie a culturii, pe de o parte şi arta ca provocare lansată de artistul modern, pe de alt parte. Începuturile acestei situaţii şi totodată ascuţirea trep tată a conflictului pot fi urmărite cu uşurinţă în istoria picturi secolului al XIX-lea. Un preambul al noii provocări a fos momentul în care una dintre premisele de bază a ceea ce era d la sine înţeles în arta plastică în ultimele secole a început să s sfărîme: valabilitatea perspectivei centrale[3].

3. *Cf.* Gottfried Boehm, *Studien zur Perspektivität. Philosophie und Kunst in de Frühen Neuzeit*, Heidelberg, 1969.

Aceasta se poate observa mai întîi în unele tablouri ale lui Hans von Marées, ulterior ataşîndu-i-se marea mişcare revoluţionară ce a căpătat valoare universală, înainte de toate, prin măiestria lui Paul Cézanne. Cu siguranţă, perspectiva centrală nu este un dat de la sine înţeles al viziunii şi al creaţiei plastice. Momentul în care perspectiva centrală, ca una din marile minuni ale progresului uman în artă şi ştiinţă, a devenit obligatorie pentru practica picturală a fost Renaşterea, acea epocă de puternică revigorare a plăcerii de a construi, prezentă în ştiinţele naturii şi în matematică. Sfîrşitul lent al caracterului de la sine înţeles al acestei aşteptări a perspectivei centrale ne-a deschis ochii pe deplin, pentru prima oară, mai ales asupra marii arte a Evului Mediu timpuriu, asupra epocii în care tabloul încă nu se estompa ca o privelişte printr-o fereastră, de la planul cel mai apropiat pînă în orizontul îndepărtat, ci, la fel de lizibil ca o scriere prin semne, ideografică, ne oferea în acelaşi timp învăţătura spirituală şi înălţarea religioasă.

Astfel, perspectiva centrală a fost numai o formă de configurare, devenită istorică şi pasageră, a creaţiei noastre de tablouri. Însă breşa pe care a făcut-o a fost premergătoare unor evoluţii ale creaţiei moderne ce mergeau mai departe şi înstrăinau în mare măsură tradiţia noastră formală. Amintesc dezagregarea cubistă a formei în care şi-au încercat puterile, cel puţin o vreme, în jurul lui 1910, aproape toţi marii pictori ai epocii – şi de transformarea rupturii cubiste cu tradiţia în completa suspendare a relaţiei cu obiectul, în modelarea plastică în general. Întrebarea dacă această suspendare a aşteptărilor noastre obiectuale este realmente totală e o chestiune ce poate fi lăsată la o parte. Un lucru este însă sigur: acel naiv caracter de la sine înţeles al tabloului ca privelişte – cum e aceea pe care experienţa vieţii de toate zilele ne-o procură din natură ori din natura configurată de oameni – este, evident complet anihilat. Nu ne mai putem uita la un tablou cubist sau la unul lipsit de obiect *uno intuitu*, cu o privire pur şi simplu receptivă. Trebuie să realizăm, în acest scop, o prestaţie

specială a ființei noastre active: e necesar să sintetizăı printr-o muncă proprie, diferitele fațete care apar scindate ı pînză; după aceea, putem fi, la sfîrșit, emoționați și înălțați ( acordul profund și de justețea unei creații, întocmai cum întîmpla incontestabil altădată, pe baza unei calități comuı de conținut al tabloului. Va trebui să ne întrebăm[4] ce înseamı aceasta pentru reflecția noastră. Sau să ne amintim de muzi( modernă, de vocabularul complet nou de armonie și disonanț utilizat aici, de condensarea specifică obținută prin ruptura ( vechile reguli de compoziție și de arhitectură a frazei d. marele clasicism muzical. Ne putem sustrage tot atît de puț acestei condensări pe cît ne putem sustrage realității ( într-adevăr lăsăm ceva în urma noastră cînd trecem printr-ı muzeu și pătrundem în sălile celei mai recente dezvoltări arti tice. Dacă ne angajăm în ceea ce este nou, constatăm, atun cînd revenim la operele trecutului, o curioasă estompare dispoziției noastre receptive. Desigur, este doar o reacție ( contrast, și în nici un caz experiența durabilă a unei pierde definitive, însă devine astfel limpede tocmai caracterul acut contrastului dintre noile forme de artă și cele vechi.

Amintesc aici poezia ermetică, aceea căreia îi este dedic încă de mult interesul special al filosofilor. Pentru că filosof pare să fie chemat acolo unde nimeni altul nu înțelege. Poez epocii noastre a răzbătut într-adevăr pînă la limita inteligit lului cu semnificație și poate că tocmai cele mai de seam realizări ale celor mai mari dintre acești artiști ai cuvîntul sînt marcate de amuțirea tragică în indicibil[5]. Aminte de noua dramă, pentru care teoria clasică despre unitatea ( timp și acțiune sună încă de mult ca o poveste uitată și în caı însăși unitatea de caracter este lezată în mod conștient accentuat, violarea acesteia devenind chiar un principiu fo mal al noii configurări dramatice, ca la Bertolt Brecht, (

4. În legătură cu aceasta, *cf.* în volumul de față „Artă și imitație" și „Desp amuțirea tabloului".
5. *Cf.* articolul meu „Verstummen die Dichter?", inclus acum în *Ges. Werke*, vol. I pp. 362 *sqq.*

pildă. Amintesc, de asemenea, arhitectura modernă: ce fel de eliberare – sau tentație? – a devenit aceea de a putea contrapune ceva legilor tradiționale ale staticii, cu ajutorul noilor materiale, situație ce nu mai prezintă nici o asemănare cu practica de construcție, cu așezarea pietrelor una peste alta, și constituie mai degrabă o creație cu totul nouă – clădirile acestea care stau, ca să zicem așa, pe vîrf ori pe niște coloane subțiri și firave și la care zidurile, pereții, carcasa de protecție sînt înlocuite cu o deschidere spre niște acoperișuri asemănătoare cu niște corturi. Prin această scurtă trecere în revistă ar trebui doar să se conștientizeze ceea ce s-a petrecut de fapt și motivul pentru care arta pune azi o nouă problemă, mai precis: pentru ce constituie o sarcină a gîndirii înțelegerea a ceea ce este astăzi arta.

Aș dori să dezvolt această temă pe diferite planuri. Mai întîi, principiul suprem de la care pornesc e acela că, pentru a medita la această problemă, trebuie avute în vedere ambele aspecte: marea artă a trecutului, a tradiției, și arta modernității – ce nu i se opune, dar care și-a hrănit propriile forțe și impulsuri din arta precedentă. O primă premisă e aceea că amîndouă trebuie înțelese ca artă și că ele merg împreună. Nu numai că nici un artist de astăzi nu și-ar fi putut dezvolta propriile îndrăzneli fără să se familiarizeze cu limbajul tradiției, iar receptorul, la rîndul lui, este mereu înconjurat de concomitența trecutului și prezentului. Aceasta nu se întîmplă doar cînd intră în muzee și pășește dintr-o sală în alta sau cînd – poate împotriva propriei înclinații – se confruntă, într-un program de concert sau într-o piesă de teatru, cu arta modernă sau doar cu o reproducere modernistă de artă clasică. El se găsește mereu în această situație. Viața noastră zilnică este o continuă preumblare prin concomitența trecutului și viitorului. Să poți umbla astfel, cu acest orizont al unui viitor deschis și al unui trecut irepetabil – iată esența a ceea ce numim „spirit". Mnemosina, muza memoriei, muza asimilării prin amintire, este totodată muza libertății spirituale. Memoria și amintirea ce absoarbe în ea arta trecută și tradiția artei noastre, precum

și îndrăzneala noii experimentări a acelor forme extraordinar care se opun formei constituie aceeași activitate a spiritulu Va trebui să ne întrebăm ce rezultă din această unitate dintr ceea ce a fost și ceea ce este actual.

Unitatea aceasta nu este însă numai o problemă a conștiin ței noastre de sine estetice. Ea nu ne impune doar conștientiza rea modului în care o continuitate mai profundă leagă limbaj formale trecute de ruptura formală a prezentului. Este un no impuls social în exigența artistului modern. Este o atitudin împotriva religiei burgheze a culturii și a ceremonialului sav rării specific acesteia; ea l-a ademenit pe artistul de astăzi, î diverse moduri, pe calea cuprinderii activității noastre în pr priile lui exigențe – așa cum se întîmplă în orice construcți a unui tablou cubist ori abstract, în care fațetele modul schimbător de a privi trebuie să fie sintetizate treptat de cătr privitor. Îi este proprie artistului pretenția de a-și pune î practică noua convingere artistică și ca pe o nouă solidarizare ca pe o nouă formă de comunicare a tuturor cu toți. Nu vrea să spun doar că marile realizări creatoare ale artei coboară p mii de căi în lumea utilului și în configurarea decorativă mediului nostru – sau să nu zicem coboară, ci difuzează, s răspîndesc și pregătesc astfel o anumită unitate stilistică lumii noastre elaborate în chip uman. Lucrurile s-au petrecu întotdeauna așa și fără nici o îndoială că și convingerea con structivă pe care o găsim în arta plastică de azi și în arhitectur are un puternic efect asupra întregii aparaturi cu care ave de-a face zilnic în bucătărie, în casă, în comunicații și în viaț publică.

Nu e deloc întîmplător că artistul biruie, în ceea ce creează o tensiune între așteptările păstrate prin tradiție și noil deprinderi pe care le introduce, colaborînd la determinarea lor Situația modernității noastre acutizate, cum o arată și genu conflictului și al tensiunii, este frapantă. Ea pune reflecția în fața problemei sale.

Două lucruri par să se confrunte aici: conștiința noastră istorică și modalitatea de reflectare a omului și a artistulu

ıdern. Premeditarea istorică, conştiinţa istorică nu înseamnă ɾu de care ar trebui să legăm nişte reprezentări prea savante ı privind concepţia despre lume. Trebuie să ne gîndim pur şi nplu la ceea ce este de la sine înţeles pentru toţi oamenii, ınci cînd sînt confruntaţi cu vreo creaţie artistică a trecului. Faptul este într-atît de la sine înţeles, încît nici măcar sînt conştienţi că se apropie de ea cu o conştiinţă istorică. Ei ;unosc un costum din trecut ca pe un costum istoric, acceptă ıţinuturi de tablou ale tradiţiei în costume schimbătoare şi neni nu se miră cînd Altdorfer pune să mărşăluiască în ătălia lui Alexandru" eroi medievali şi formaţii de trupe ıoderne", ca şi cum Alexandru cel Mare ar fi învins perşii în este veşminte[6]. Într-o asemenea măsură este de la sine înţeı acest lucru pentru acordul nostru istoric, încît îndrăznesc spun că fără o asemenea acordare [*Gestimmtheit*] istorică ate că justeţea, adică măiestria în configurarea artei mai chi n-ar fi deloc perceptibilă. Cel care s-ar mai lăsa înstrăinat celălalt ca de altceva, cum ar face o persoană neinstruită ıoric (care abia dacă mai există), acela n-ar mai putea trăi ıitatea dintre conţinut şi configurarea formală, ce aparţine, ident, oricărei adevărate modelări artistice, în caracterul său la sine înţeles.

Conştiinţa istorică nu este deci o atitudine savantă specială u una metodică, condiţionată de concepţia despre lume, ci un de instrumentare a spiritualităţii simţurilor noastre, determinînd dinainte experienţa şi viziunea noastră despre artă. Se ociază cu aceasta, evident – şi e tot o formă a modalităţii de flectare –, faptul că nu pretindem o recunoaştere naivă, care ne pună în faţa ochilor propria noastră lume, într-o valaitate consolidată ca să dureze, ci reflectăm în acelaşi mod, alteritatea lor – şi tocmai de aceea ni le putem însuşi –, ıreaga mare tradiţie a propriei istorii, ba chiar tradiţiile

---

*Cf.* Reinhart Koselleck, „Historia magistra vitae", în *Natur und Geschichte. Karl Löwith zum 70. Geburtstag* (Hermann Braun şi Manfred Riedel), Stuttgart, 1967, pp. 196-219.

și fasonările unor cu totul alte lumi și culturi, care nu a determinat istoria occidentală. Sîntem cu toții dotați cu o înalt modalitate de reflectare, care îl autorizează pe artistul de a în sensul propriei sale configurări productive. Este în mo evident datoria filosofilor să discute cum poate reuși aceast într-un mod atît de revoluționar și de ce conștiința istoric și noua sa modalitate de reflectare se asociază cu pretenți indispensabilă că tot ceea ce vedem există aici și ni se adre sează nemijlocit, ca și cînd am fi noi înșine acest tot. Determi astfel ca pe un prim pas al efortului nostru de gîndire datori de a ne prelucra conceptele pentru punerea problemei. V prezenta mai întîi, cu referire la situația esteticii filosofic mijloacele conceptuale cu care vrem să stăpînim tema expus iar apoi voi arăta că cele trei noțiuni anunțate în temă vor ju un rol de frunte în acest sens: întoarcerea la *joc*, elaborare conceptului de *simbol*, adică a posibilității de a ne recunoaș pe noi înșine, și, în cele din urmă, *sărbătoarea* ca esență a un comunicări recîștigate a tuturor cu toți.

Este sarcina filosofiei să găsească ceea ce este comun ș printre cele ce sînt diferite. „Să cuprinzi dintr-o privire și s aduci la o unică formă detaliile risipite peste tot”[7], aceasta est după Platon, datoria dialecticianului filosof. Or, ce mijloace n pune la îndemînă tradiția filosofiei ca să rezolvăm sarcina de arunca o punte peste uriașa ruptură dintre tradiția formală ș de conținut a artei plastice occidentale și idealurile celor car creează astăzi? Prima orientare ne este dată de cuvîntul „artă” N-ar trebui să subapreciem niciodată ceea ce ne poate spun un cuvînt. Cuvîntul este prestația anticipată [*Vorleistung*] gîndirii, împlinită înaintea noastră. Astfel, cuvîntul „artă” est aici cel de la care trebuie să ne începem orientarea. Orice o cît de cît instruit din punct de vedere istoric știe de îndată c acest cuvînt, „artă”, poartă abia de vreo două sute de ani ac înțeles exclusiv și distinctiv de care îl legăm astăzi. Prin secolu

7. *Phaidros*, 265 d 3: εἰς μίαν ἰδέαν συνορᾶν.

al XVIII-lea, era încă de la sine înțeles că atunci cînd te refereai la artă trebuia să spui „artă *frumoasă*". Fiindcă îi stăteau alături, în domeniul mult mai larg al iscusinței umane, artele mecanice, artele în sensul tehnicii, al producției meșteșugărești și industriale. Nu vom întîlni deci, în tradiția filosofiei, conceptul de artă în sens actual. Ceea ce avem de învățat de la părinții gîndirii occidentale, de la greci, este tocmai faptul că arta aparține conceptului general a ceea ce Aristotel numea *poietiké epistéme*, deci cunoștințelor și capacității de creație[8]. Ceea ce este comun producției meșteșugarului și creației artistului și ceea ce deosebește aceste cunoștințe de cele ale teoriei sau de cunoștințele și decizia practic-politică este detașarea operei de propriul act al facerii. Aceasta ține de esența producerii și va trebui, desigur, să păstrăm bine în minte acest lucru, dacă vrem să înțelegem și să măsurăm în limitele sale critica noțiunii de operă, îndreptată de actualii moderni împotriva artei tradiției și a plăcerii culturale burgheze, legată de ea. În tot cazul, o operă apare în acest sens, ceea ce este, evident, o trăsătură comună. Opera ca obiectiv intențional al unui efort reglat este pusă în libertate, ca fiind ceea ce este, o dată scăpată din strînsoarea actului producător. Pentru că lucrarea este, prin definiție, destinată utilizării. Platon obișnuia să accentueze ideea că știința și capacitatea producătorului sînt subordonate utilizării și depind de cunoștințele celui ce preia întrebuințarea[9]. Corăbierul indică ce trebuie să construiască constructorul de corăbii. Acesta e vechiul exemplu platonic. Conceptul de operă trimite, așadar, la o sferă a utilizării comune și, prin aceasta, la o înțelegere comună, la o comunicare în înțelegere. Or, adevărata problemă este în ce fel se distinge „arta" de artele mecanice, în cadrul acestei noțiuni generale de știință a producerii.

Răspunsul dat în Antichitate – care ne va mai da încă de gîndit – este că aici e vorba de o procedare imitativă, de imitație.

8 *Metafizica*, E 1, 1025 b 18 *sqq*.
9 *Politeia*, 601 d, e.

Imitaţia este raportată în acest caz la orizontul gener al *physis*-ului, al naturii. Arta este „posibilă” deoarece natur în procedarea ei modelatoare, mai lasă ceva de configurat, la spiritului omenesc un spaţiu gol de configurare, pentru ε umple. Întrucît ceea ce noi numim „artă” este însă împovăr de tot felul de aspecte enigmatice faţă de activitatea plăsmu toare generală a actului de producere, în măsura în care „oper nu este „realmente” ceea ce reprezintă, ci funcţionează num în mod imitativ – de aceste împrejurări sînt legate o mulţin de probleme filosofice extrem de subtile şi, înainte de toat problema aparenţei de fiinţare. Ce înseamnă faptul că aici n este produs nimic real, ci un lucru a cărui „întrebuinţare” n este una adevărată, ci se împlineşte în chip propriu, insistînd contemplarea aparenţei? Este limpede, mai întîi, că nu pute aştepta nici un ajutor nemijlocit din partea grecilor, dacă – cel mai bun caz – ei înţeleg ceea ce noi numim „artă” ca pe u fel de imitaţie a naturii. O asemenea imitare nu comport desigur, nimic din scurtcircuitarea naturalistă sau realistă teoriei moderne a artei. Lucrul acesta îl poate confirma u celebru citat din *Poetica* lui Aristotel, în care el spune: „Poez este mai filosofică decît istoria”[10]. Deoarece, în timp ce istor relatează cum s-au petrecut lucrurile, poezia ne povesteşte cu se pot întîmpla întotdeauna. Ea ne învaţă să vedem general în comportamentul şi suferinţa umană. În mod evident îns generalul este tema filosofiei şi astfel arta este mai filosofi decît istoria, fiindcă se referă la general. Este, oricum, o prin indicaţie pe care ne-o dă moştenirea antică.

O indicaţie de o însemnătate cu mult mai mare, care trimi şi dincolo de graniţele esteticii noastre contemporane, ne-o d cea de-a doua parte a punerii noastre de acord în privin cuvîntului „artă”. Artă înseamnă „artă frumoasă”. Dar ce es frumosul?

Conceptul de frumos îl întîlnim şi astăzi în felurite într buinţări în care continuă să trăiască ceva din vechiul şi, pîn

10. *Poetica*, 9, 1451 b 4 *sqq*.

la urmă, grecescul înţeles al cuvîntului *kalon*. Şi noi asociem, în anumite împrejurări, conceptului de frumos faptul că ceva este recunoscut în public, prin uz şi obicei sau oricum altfel, că este „prezentabil" şi este determinat prin prestigiu. Continuă să trăiască în memoria limbii noastre expresia „moralitate frumoasă", prin care idealismul german a caracterizat lumea statelor şi a moravurilor greceşti, în contrast cu mecanismul lipsit de suflet al maşinii statului modern (Schiller, Hegel). În cazul acesta, „moralitate frumoasă" nu înseamnă că ea e plină de frumuseţe, adică de pompă şi de splendoare decorativă, ci că se prezintă şi trăieşte vizibil în toate formele vieţii comune, pătrunzînd cu ordinea sa întregul şi făcînd în acest fel ca omul să se întîlnească tot timpul pe sine în propria sa lume. O determinare convingătoare a „frumosului" continuă să fie şi pentru noi faptul că el este susţinut astfel de recunoaşterea şi sentimentul tuturor. Chiar şi pentru simţirea noastră cea mai firească, conceptul de „frumos" include faptul că nu putem pune întrebarea de ce place. Frumosul se împlineşte fără nici o relaţie de scop, fără vreo utilitate care ar fi de aşteptat din partea sa, într-un fel de autodeterminare, şi respiră bucuria de a se prezenta singur. Atît despre cuvînt.

Unde apare deci frumosul în aşa fel încît această esenţă a lui să se împlinească în mod convingător? Ca să obţinem din capul locului întregul orizont real al problemei frumosului şi poate şi al celei care vizează ceea ce este „arta", trebuie să amintim că pentru greci cosmosul, rînduiala cerului reprezintă forma concretă, propriu-zisă, a frumosului. Există un element pitagoreic în ideea grecească de frumos. În ordonarea regulată a cerului găsim una dintre cele mai mari evidenţe ale ordinii din cîte există. Periodicitatea anilor, lunilor şi alternanţa zi/noapte alcătuiesc constantele sigure ale trăirii ordinii în viaţa noastră – în contrast tocmai cu ambiguitatea şi caracterul schimbător al propriei noastre comportări şi agitaţii omeneşti.

Conceptul de frumos, în special în gîndirea lui Platon, capătă în această orientare o funcţie de puternică iluminare a problematicii noastre. În dialogul *Phaidros*, Platon descrie, sub forma

unui mare mit, menirea omului, mărginirea lui în raport cu divinitatea şi ruinarea sa prin povara pămînteană a existenţei noastre trupeşti şi instinctive. El descrie cortegiul măreţ al tuturor sufletelor, în care se oglindeşte procesiunea nocturnă a constelaţiilor. Este un fel de plimbare cu un car pe culmea firmamentului, sub conducerea zeilor olimpieni. Sufletele omeneşti conduc şi ele atelaje, urmîndu-i pe zeii care fac zilnic această procesiune. Sus, pe culmea firmamentului, se deschide apoi priveliştea asupra adevăratei lumi. Ceea ce se poate vedea acolo nu mai e agitaţia dezordonată şi schimbătoare a aşa-numitei experienţe pămînteşti pe care o trăim privind lumea, ci adevăratele constante şi configurări statornice ale fiinţei. Pe cînd zeii se dedică în întregime contemplării ei, atunci cînd întîlnesc adevărata lume, sufletele oamenilor sînt tulburate întrucît constituie un atelaj de suflete dezordonat; elementul instinctiv din psihicul uman tulbură privirea – ele nu pot arunca decît o privire trecătoare, de o clipă, asupra acelor rînduieli veşnice, după care se prăbuşesc pe pămînt şi sînt despărţite de adevăr, din care păstrează doar o amintire cu totul vagă. Şi acum urmează ceea ce am de povestit. Există pentru sufletul surghiunit în greutatea teluricului, pentru acest suflet care şi-a pierdut, ca să zicem aşa, aripile, încît nu se mai poate avînta spre înălţimile adevărului, o experienţă în care aceste aripi încep să-i crească din nou, dîndu-i posibilitatea să se înalţe. Este experienţa iubirii şi a frumosului, a iubirii de frumos. În minunate evocări, puternic baroce, Platon gîndeşte această trăire a iubirii născînde laolaltă cu întrezărirea spirituală a frumosului şi a adevăratelor ordonări ale lumii. Datorită frumosului reuşim să ne aducem aminte multă vreme de adevărata lume. Aceasta e calea filosofiei. El numeşte frumos ceea ce străluceşte şi atrage mai mult, cu alte cuvinte, vizibilitatea idealului. Ceea ce străluceşte în acest fel mai înainte de orice, ceea ce are în sine o asemenea lumină a adevărului şi a autenticităţii convingătoare este ceea ce recunoaştem cu toţii ca frumos în natură şi în artă şi care ne smulge încuviinţarea: „Acesta este adevărul”.

Preluăm din această poveste, ca indicaţie importantă, faptul ononţa frumosului nu constă în a fi situat în faţa realităţii şi contrast cu ea; dimpotrivă, frumuseţea, oricît de neaşteptat ır întîlni, este un fel de chezăşie că, în pofida dezordinii ului, a imperfecţiunilor, răutăţilor, strîmbătăţilor şi a conziilor sale funeste, adevărul nu se găseşte la o depărtare accesibilă, ci ne iese în întîmpinare. Funcţia ontologică a umosului este de a închide prăpastia dintre ideal şi real. tfel, epitetul aplicat artei, acela de a fi o „artă frumoasă", ne ură o a doua indicaţie esenţială pentru reflecţia noastră.

Un al treilea pas ne duce nemijlocit la ceea ce numim „esteă" în istoria filosofiei. Estetica este o invenţie foarte tîrzie şi incide – în mod destul de semnificativ – cu desprinderea nsului eminent de artă din legătura sa cu dexterităţile şi cu bîndirea funcţiei aproape religioase pe care o au pentru noi nceptul şi obiectul artei.

Ca disciplină filosofică, estetica s-a născut abia în secolul XVIII-lea, adică în epoca raţionalismului, provocată în mod ıdit de însuşi raţionalismul modern, ce se ridică pe baza iinţelor naturii constructive, aşa cum au fost ele dezvoltate secolul al XVII-lea şi care determină pînă astăzi înfăţişarea mii noastre, transformîndu-se în tehnică într-un ritm ce ne le respiraţia.

Ce a determinat filosofia să reflecteze asupra frumosului? raport cu orientarea generală raţionalistă, potrivit legităţii atematice a naturii şi importanţei sale pentru stăpînirea forlor acesteia, experienţa frumosului şi a artei pare un domeniu arbitrarului subiectiv extrem. Aceasta a fost marea operă desţelenire a secolului al XVII-lea. Într-adevăr, ce poate etinde aici fenomenul frumosului? Oricum, amintirea Antiităţii ne poate arăta limpede că în frumos şi în artă întîlnim semnificaţie ce depăşeşte tot ce este inteligibil. Cum este ţeles adevărul acestora? Alexander Baumgarten, fondatorul teticii filosofice, vorbea de o *„cognitio sensitiva"*, de o cunoaşre sensibilă. În primul rînd, „cunoaşterea sensibilă" constiie un paradox pentru marea tradiţie despre cunoaştere, pe

care o cultivăm de la greci încoace. Totdeauna cunoaşter[e]a înseamnă ceva abia atunci cînd depăşeşte relativitatea senzo-rial-subiectivă şi cînd raţiunea înţelege generalul şi legicul di[n] lucruri. În particularitatea sa, sensibilul apare atunci doar c[a] un simplu caz al unei legităţi generale. Or, faptul că socoti[m] ceea ce ne întîmpină doar ca pe un dat aşteptat şi-l înregistră[m] ca pe un caz a ceva general nu reprezintă, cu siguranţă, trăire[a] frumosului, nici în natură şi nici în artă. Un apus de soare ca[re] ne farmecă nu e un caz de apusuri ale soarelui, este acest apu[s] unic, care ne înfăţişează „tragedia cerului". Abia în domeniu[l] artei este cu totul de la sine înţeles că opera artistică nu es[te] trăită ca atare numai cînd este ordonată în alte serii. „Adevă-rul" său, cel pe care îl are pentru noi, nu constă într-o legitat[e] generală ce ajunge la reprezentare în ea. „*Cognitio sensitiva*" vrea să spună mai degrabă că şi în ceea ce este, aparent, doa[r] particularul experienţei senzoriale şi pe care obişnuim să-[l] raportăm întotdeauna la un general, ceva ne reţine brusc l[a] vederea frumosului, obligîndu-ne să zăbovim la ceea ce apar[e] individual.

Ce ne interesează aici? Ce este recunoscut? Ce este atît d[e] important şi semnificativ în acest obiect izolat, încît poat[e] ridica pretenţia contrară de a fi şi adevăr, ca şi pe aceea că n[u] numai „generalul" – precum legile naturii formulabile matema-tic – este adevărat? E de datoria esteticii filosofice să găseasc[ă] un răspuns la această întrebare[11]. Pentru a chibzui asupr[a] acestei problematici care îi este proprie, mi se pare util să n[e] punem chestiunea astfel: care dintre arte promite să ne de[a] răspunsul cel mai potrivit la această întrebare? Ştim cît d[e] variat este spectrul creaţiilor artistice omeneşti, cît de diferit[e] sînt, să zicem, retorica sau muzica – arte tranzitive – faţă d[e] cele statuare, adică artele plastice şi arhitectura. Mediile î[n] care operează aici configurarea umană o fac să apară într-[o] lumină foarte diferită. Un răspuns ni se anunţă dinspre latur[a]

11. *Cf.* Alfred Baeumler, introducerea la *Kants Kritik der Urteilskraft. Ihr[e] Geschichte und Systematik*, vol. I, Halle, 1923.

istorică. Baumgarten definea estetica şi ca *„ars pulchre cogitandi"*, arta de a cugeta frumos. Cine este atent îşi dă seama imediat că formularea aceasta este o construcţie analogică după definiţia retoricii ca *„ars bene dicendi"*, arta de a vorbi bine. Nu este întîmplător. Retorica şi poetica sînt conexe din vremuri străvechi şi, într-un anumit fel, retorica deţine aici întîietatea. Ea este forma universală a comunicării umane, cea care şi astăzi determină viaţa noastră socială incomparabil mai profund decît ştiinţa. Pentru retorică, definiţia clasică: *„ars bene dicendi"*, ca artă de a vorbi bine, este imediat convingătoare. Baumgarten şi-a sprijinit în mod evident definiţia esteticii pe această definiţie a retoricii, numind-o arta de „a cugeta" frumos. Există aici o importantă indicaţie asupra faptului că artele vorbirii au poate o funcţie specială pentru soluţionarea sarcinilor pe care ni le-am propus. Lucrul este cu atît mai important cu cît conceptele predominante sub care organizăm unele consideraţii estetice sînt orientate, de regulă, invers. Arta plastică este cea după care se orientează aproape întotdeauna reflecţia noastră şi la care aplicăm cel mai uşor conceptualitatea [*Begrifflichkeit*] noastră estetică. Faptul acesta este bine întemeiat, nu numai datorită simplei posibilităţi de trimitere la opera statuară, spre deosebire de procesul tranzitiv al unei piese de teatru, al unei bucăţi muzicale ori al unei opere poetice – acestea existînd doar într-o murmurare trecătoare [*Vorüberrauschen*] –, ci, desigur, înainte de orice, fiindcă moştenirea platonică este mereu omniprezentă pentru gîndirea noastră despre frumos. Adevărata fiinţă este gîndită de Platon ca prototip, iar orice realitate fenomenală – ca o copie a unei asemenea categorii prototipice [*Urbildlichkeit*]. Dacă îndepărtăm orice sens trivial, lucrul acesta are pentru artă ceva convingător. Ca să înţelegem experienţa artei, sîntem ispitiţi astfel să ne întoarcem în profunzimile fondului lexical mistic şi să îndrăznim cuvinte noi, precum „imaginea contemplată" [*das Anbild*]. Situaţia e de aşa natură – şi este unul şi acelaşi proces – de parcă din lucruri am zări imaginea şi parcă ne închipuim imaginea în lucruri. Astfel, imaginaţia, puterea omului

de a-şi închipui o imagine, este cea după care se orientează înainte de toate, reflecţia estetică.

Or, aici se plasează marea realizare a lui Kant, prin car acesta îl lasă cu mult în urmă pe întemeietorul esteticii, p prekantianul raţionalist Alexander Baumgarten. Kant a fos cel dintîi care a recunoscut în experienţa frumosului şi a arte o problematică aparte a filosofiei. El a căutat un răspuns l întrebarea ce anume trebuie să fie obligatoriu în experienţ frumosului şi nu exprimă doar o simplă reacţie de gust subiec tivă atunci cînd „găsim că ceva e frumos". Nu există aici nici generalitate aşa cum e aceea a legităţii naturale, ce face expli cabilă unicitatea obiectului ce ne întîmpină senzorial, ca u caz. Ce fel de adevăr, care devine comunicabil, ne întîmpină î frumos ? Cu siguranţă, nu un adevăr şi nu o generalitate pentr care am putea întrebuinţa generalitatea conceptului ori a inte lectului. Cu toate acestea, genul de adevăr pe care-l întîlnim î experienţa frumosului ridică în mod clar pretenţia de a nu f valabil doar în plan subiectiv. Altminteri, ar însemna să fi lipsit de orice obligativitate şi exactitate. Cine găseşte că cev e frumos nu gîndeşte însă numai că lucrul acela îi place, aş cum, de pildă, o mîncare e pe gustul său. Cînd găsesc că ceva e frumos, atunci socotesc că *este* frumos. Ca să mă exprim împre ună cu Kant: „pretind adeziunea oricui". Pretenţia aceast că oricine trebuie să fie de acord nu înseamnă că eu îl po convinge ţinîndu-i o cuvîntare. Nu aceasta e forma în care chia un bun-gust poate deveni general. Trebuie să fie cultivat ma degrabă simţul fiecărui individ pentru frumos, aşa încît s devină distincte pentru el frumosul şi mai-puţin-frumosul Ceea ce nu se întîmplă în sensul că am putea aduce motive bune ori chiar dovezi convingătoare pentru propriul gust Domeniul criticii de artă care întreprinde aşa ceva se situează indecis între o stabilire „ştiinţifică" şi un simţ al calităţii ce nu poate fi înlocuit prin nici un fel de „ştiinţificizare" [*Verwissenschaftlichung*], care să decidă judecata. „Critica", adică disocierea frumosului de mai-puţin-frumos, nu este de fapt o judecată ce survine ulterior, nici una de subordonare a

umosului" unor concepte şi nici una de evaluare calitativă nparativă; ea este trăirea frumosului însuşi. Este semniativ faptul că „judecata de gust", adică aprecierea unui obiect ept frumos, rezultată din fenomen şi cerută fiecăruia, este ıstrată de Kant în primul rînd prin frumosul natural, şi prin opera de artă. Această frumuseţe „lipsită de semniaţie" este cea care ne previne să nu reducem frumosul artei concepte[12].

Ne referim aici la tradiţia filosofică a esteticii doar ca la un itor pentru problematica pe care ne-am elaborat-o: în ce ns putem reduce ceea ce a fost arta şi ceea ce este ea azi la un ncept comun, care să le cuprindă pe amîndouă? Problema e nu putem vorbi nici despre o mare artă, care ar aparţine tegral trecutului, nici despre o artă modernă, care ar fi pentru ima oară, după respingerea oricărui dat signifiant, o artă ură". Este o situaţie ciudată. Dacă ne transpunem o clipă în itudinea reflexivă şi ne gîndim ce înţelegem prin „artă" şi spre ce anume vorbim referindu-ne la „artă", rezultă un radox. În măsura în care avem în vedere aşa-numita artă sică, aceasta era o producere de opere ce nu erau înţelese în imul rînd ca artă, ci drept configurări ce puteau fi întîlnite în ele domenii ale vieţii religioase sau chiar laice, ca o împobire a propriei lumi vitale şi a acţiunilor ei care ieşeau în idenţă: cele ale cultului, ale reprezentării stăpînitorilor şi tele de acest gen. În momentul în care conceptul de „artă" a pătat însă timbrul nostru propriu şi opera de artă a început fie de sine stătătoare, desprinsă de toate relaţiile cu viaţa, nd arta a devenit artă, adică un *musée imaginaire*, în accepınea lui Malraux, cînd n-a mai vrut să fie altceva decît artă, început marea revoluţie, accentuată în modernism pînă detaşarea de toate tradiţiile conţinutistice ale tabloului *ildinhaltstraditionen*] şi de mărturiile inteligibile, devenind ıcutabilă în ambele sensuri: mai este aceasta artă? Şi, în

Cf. în legătură cu aceasta, în volumul de faţă, „Intuiţie şi plasticitate", precum şi *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 48 *sqq*.

plus, mai ţine aceasta, în genere, să fie artă? – Ce se ascunde în spatele acestei situaţii paradoxale? Este vreodată arta nimic altceva decît artă?

Am dobîndit o anumită orientare pentru a avansa pe drumul acesta, deoarece Kant a apărat cel dintîi autonomia esteticului împotriva scopului practic şi a conceptului teoretic. A făcut-o prin vestita formulare a „plăcerii dezinteresate", care ar fi plăcerea pentru frumos. Bineînţeles, „plăcere dezinteresată" înseamnă a nu fi interesat în mod practic de ceea ce este reprezentat sau aparent. „Dezinteresat" se referă, aşadar, numai la marcarea atitudinii estetice, la faptul că este lipsit de sens să ne punem o întrebare privind utilitatea: „La ce serveşte că ne bucurăm de ceea ce ne bucurăm?".

Aceasta rămîne, desigur, descrierea unui acces relativ exterior la artă, şi anume experienţa gustului estetic. Oricine ştie că gustul reprezintă momentul nivelator în experienţa estetică. Avînd această calitate, el este distins totuşi şi ca „simţ comun", cum spune Kant pe bună dreptate [13]. Gustul este comunicativ – el reprezintă ceea ce ne marchează pe toţi mai mult sau mai puţin. În domeniul esteticului, un gust individual-subiectiv este, evident, ceva lipsit de sens. În această privinţă, îi datorăm lui Kant o primă înţelegere a cerinţei estetice de a avea valoare şi de a nu fi subsumate totuşi unui concept de scop. Care sînt însă experienţele în care acest ideal al unei plăceri „libere" şi dezinteresate se împlineşte cel mai mult? Kant se gîndeşte la „frumosul natural", de exemplu la desenul frumos al unei flori sau la ceva de genul unui tapet decorativ, al cărui joc de linii ne procură o anumită creştere a sentimentului vital. Misiunea artei decorative e, printre altele, aceea de a se juca în acest fel. Frumoase şi nimic altceva decît frumoase sînt fie lucrurile din natură, în care oamenii nu plasează nici un sens, fie lucruri ale propriei configurări umane, care se sustrag conştient oricărei înregistrări de sens, fiind doar un joc de forme şi culori. Aici nimic nu trebuie să fie cunoscut sau recunoscut. Căci nu există

---

13. *Critica facultăţii de judecare*, §§ 22, 40.

nimic mai înspăimîntător decît un tapet bătător la ochi, ale cărui conținuturi de imagini, luate în parte, atrag într-adevăr atenția asupra lor, ca reprezentare imagistică. Visurile provocate de febră în copilăria noastră ne pot spune ceva despre asta. Ceea ce contează în această descriere este faptul că aici intră în joc numai mișcarea estetică a plăcerii, fără o cuprindere cu mintea, adică fără ca ceva să fie văzut ori înțeles ca fiind ceva. Aceasta este totuși descrierea corectă a unui caz extrem. Prin el devine limpede faptul că ceva este receptat cu satisfacție estetică fără să fi fost raportat la un dat semnificativ, comunicabil în cele din urmă conceptual.

Totuși, nu aceasta este chestiunea care ne neliniștește. Fiindcă problema vizată de noi se pune astfel: ce este arta? – și cu siguranță, în acest caz, nu ne gîndim la forma trivială a meșteșugului decorativ. Designerii pot fi, se înțelege, artiști însemnați, dar ei au – potrivit funcției lor – sarcina de a servi la ceva. Or, Kant a distins tocmai acea frumusețe propriu-zisă, sau, așa cum a numit-o el, „frumusețea liberă". „Frumusețea liberă" înseamnă, așadar, frumusețea fără concept și fără semnificație. Binețeles, nici Kant n-a vrut să spună că idealul artei ar fi să creeze o astfel de frumusețe lipsită de semnificație. Ne găsim într-adevăr întotdeauna, în cazul artei, într-o anumită tensiune între „aspectualitatea" [*Aspekthaftigkeit*] contemplării și a imaginii contemplate – „Anbild", cum am numit-o noi – și semnificație, pe care o înțelegem bănuind-o în opera de artă și pe care o recunoaștem după ponderea ce o are pentru noi orice asemenea întîlnire cu arta. Pe ce se întemeiază această semnificație? Ce este plusul acela care se adaugă și prin care, după cum se știe, arta devine ceea ce este? Kant n-a vrut să determine acest plus sub raportul conținutului; acest lucru este într-adevăr cu neputință, din motive pe care le vom examina. Marele său merit a fost însă acela că nu s-a oprit la simplul formalism al „judecății de gust pure", ci a depășit „punctul de vedere al gustului" în favoarea „punctului de vedere al geniului"[14].

14. *Cf.* analiza mea din *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 58 *sqq.*

Secolul al XVIII-lea desemna în mod intuitiv prin „geniu" breşa produsă de Shakespeare în gustul epocii, impregnat de clasicismul francez. Lessing a fost cel care, împotriva esteticii bazate pe reguli a clasicismului, specifică tragediei franceze – de altminteri, într-un mod foarte părtinitor –, l-a sărbătorit pe Shakespeare ca pe un glas al naturii, al cărei spirit creator s-ar întrupa ca geniu şi în geniu[15]. Într-adevăr, geniul este înţeles şi de către Kant ca o forţă a naturii – el numeşte geniul „favoritul naturii", adică cel care este favorizat de aceasta în aşa fel încît creează, întocmai ca ea, nu într-o adaptare conştientă la nişte reguli, ceva care e de asemenea factură de parcă ar fi făcut după reguli – ba chiar mai mult: ca şi cînd ar fi ceva nemaivăzut, creat după nişte reguli neînţelese încă vreodată. Aceasta este arta: ea creează ceva ireproşabil, fără să producă acel ceva după toate regulile. În acelaşi timp, determinarea artei ca o creaţie a geniului nu trebuie separată, în nici un caz, de congenialitatea receptorului. Ambele sînt un joc liber.

Un astfel de joc liber al imaginaţiei şi al intelectului era şi gustul. Este acelaşi joc liber, cu deosebirea că este dotat cu altă pondere în creaţia operei de artă, întrucît în spatele creaţiilor imaginaţiei se articulează conţinuturi semnificative, ce se deschid înţelegerii – sau, cum se exprimă Kant, care permit „să adaugi cu gîndirea nespus de multe". Bineînţeles, aceasta nu trebuie să însemne că e vorba de noţiuni preconcepute, pe care doar le aplicăm pur şi simplu în descrierea artei. Ar trebui să subordonăm generalului datul intuitiv, ca pe un caz al său. Nu aceasta este însă experienţa estetică. Lucrurile se prezintă mai curînd altfel: într-adevăr, abia la contemplarea particularului, a operei individuale, conceptele „sînt puse în vibraţie", cum se exprimă Kant – o expresie frumoasă care provine din limbajul muzicii secolului al XVIII-lea şi care face aluzie îndeosebi la efectul oscilatoriu particular şi durabil al instrumentului preferat al secolului respectiv, al clavicordului; efectul special al

15. *Cf.* Max Kommerell, *Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie*, Frankfurt, ed. a IV-a, 1970.

acestuia constă în faptul că sunetul durează încă mult timp după ce a fost atinsă coarda. Evident, Kant vrea să spună că funcţia conceptului este de a forma un soi de cutie de rezonanţă, ce poate articula jocul imaginaţiei. Pînă aici, toate bune. Şi idealismul german în ansamblu a recunoscut semnificaţia sau ideea – ori cum vrem să-i zicem – în fenomen, fără a face în acest scop din concept punctul de referinţă propriu-zis al experienţei estetice. Putem rezolva însă astfel problema noastră, a unităţii dintre tradiţia artei clasice şi arta modernă? Cum vrem să înţelegem rupturile formale ale creaţiei artistice moderne, jocul ei cu toate conţinuturile, împins atît de departe încît aşteptările noastre sînt constant înşelate? Cum vom înţelege ceea ce artiştii actuali sau anumite orientări ale artei de azi desemnează într-adevăr ca fiind anti-artă – acel „*happening*"? Cum vom înţelege de aici faptul că Marcel Duchamp prezintă un obiect utilitar, izolîndu-l brusc, provocînd în acest mod un fel de atracţie-şoc estetică? Nu putem spune pur şi simplu: „Ce exces grosolan!". Duchamp a descoperit o dată cu aceasta ceva din condiţionările trăirii estetice. Dar cum vom înţelege să ne folosim de mijloacele esteticii clasice, în faţa acestui experiment al artei zilelor noastre? Pentru asta e nevoie, în mod evident, de o retrospectivă referitoare la mai multe experienţe umane fundamentale. Care este baza antropologică a experienţei noastre cu privire la artă? Problema aceasta se cuvine să fie dezvoltată prin utilizarea conceptelor de „joc", „simbol" şi „sărbătoare".

## I

Este vorba, în special, de conceptul de „joc". Prima evidenţă pe care trebuie s-o căpătăm e aceea că jocul constituie o funcţie elementară a vieţii omeneşti, aşa încît cultura umană nu poate fi gîndită, în general, fără un element ludic. Faptul că practica religiei umane în cult include un element de joc a fost accentuat încă de mult de gînditori ca Huizinga, Guardini şi

alţii. Este folositor să evocăm, în structurile sale, calitatea jocului omenesc de a fi un dat elementar, pentru ca elementul ludic din artă să nu fie văzut numai negativ, ca eliberare de obligaţiile unui scop, ci ca un impuls liber. Cînd vorbim despre joc şi ce implică aceasta? Cu siguranţă, ne referim la joc, mai întîi ca la acel du-te-vino al unei mişcări constant repetate; să ne gîndim doar la anumite expresii, cum ar fi „jocul de lumini" sau „jocul valurilor", în care apare un asemenea dus-întors continuu, un du-te-vino, adică o mişcare nelegată de vreun ţel. Este evident că ceea ce caracterizează un du-te-vino e faptul că nici una dintre extremităţi nu reprezintă scopul mişcării, la care ea să intre în repaus. Este clar apoi că pentru o asemenea mişcare e nevoie de un spaţiu de joc. Lucrul acesta ne va da de gîndit, în mod special, în problema artei. Libertatea mişcării avută în vedere aici include apoi faptul că această mişcare trebuie să aibă forma automişcării. Automişcarea constituie, într-adevăr, caracterul fundamental a ceea ce e viu. Acest lucru l-a descris deja Aristotel, dînd expresie gîndirii tuturor grecilor. Tot ce este viu are în sine imboldul mişcării, este automişcare. Or, jocul apare ca o automişcare ce nu urmăreşte nişte scopuri sau nişte obiective, ci înţelege mişcarea ca fiind mişcare, reprezentînd, altfel spus, un fenomen al preaplinului, al autoreprezentării ca fiinţă vie. Este ceea ce vedem în natură: jocul ţînţarilor, să spunem, ori toate spectacolele de mişcare ludică pe care le putem observa în lumea animalelor, îndeosebi a celor tinere. Toate decurg, evident, din caracterul elementar de preaplin, ce tinde insistent spre reprezentare. Specificul jocului uman e însă acela că el poate include şi raţiunea – această trăsătură proprie omului de a-şi propune scopuri şi de a putea tinde conştient către ele – şi poate depăşi caracteristica raţiunii ce-şi propune ţeluri. Tocmai în aceasta constă umanitatea [*Menschlichkeit*] jocului omenesc: îşi disciplinează şi îşi ordonează singur, ca să zicem aşa, mişcările jocului în jocul mişcărilor, ca şi cînd ar exista nişte scopuri – de pildă, cînd un copil numără de cîte ori poate lovi cu mingea pămîntul, fără a o scăpa.

Raţiunea este cea care îşi pune sieşi reguli aici, sub forma comportării lipsite de scop. Copilul e nefericit dacă mingea îi scapă la a zecea lovitură şi e mîndru ca un rege dacă ea sare de treizeci de ori. Această raţionalitate lipsită de scop din jocul omenesc reprezintă o trăsătură a fenomenului, care ne va fi de ajutor mai departe. Se vede aici, mai ales în fenomenul de repetiţie ca atare, că este vorba despre o identitate, despre calitatea de a fi acelaşi [*Selbigkeit*]. Ţelul care rezultă este, ce-i drept, o conduită fără scop, dar comportarea aceasta este gîndită în ea însăşi, ca atare. Tocmai asta înseamnă jocul. Ceva este înţeles în acest mod cu greu, cu ambiţie şi cu cea mai serioasă dăruire. Este un prim pas pe calea spre comunicarea umană: dacă ceva este reprezentat aici – fie şi numai mişcarea însăşi a jocului –, atunci şi pentru spectator e valabil faptul că „se referă" la acel ceva, aşa cum eu însumi îmi apar în joc ca un spectator. Funcţia reprezentării prin joc nu constă atît în faptul că finalul nu este unul aleatoriu, cît în acela că mişcarea de joc este determinată în cutare sau cutare mod[16]. Jocul este deci, la urma urmelor, o autoreprezentare a mişcării de joc.

Îmi îngădui să adaug: o asemenea determinare a mişcării de joc înseamnă totodată că actul ludic pretinde totdeauna o participare la joc. Chiar şi spectatorul care priveşte, să zicem, un copil ce se joacă încoace şi încolo cu mingea nu poate face altfel. Dacă îl „însoţeşte" cu adevărat, împrejurarea nu-i nimic altceva decît „*participatio*", colaborarea interioară la această mişcare repetitivă. Acest lucru devine foarte vizibil deseori la formele superioare ale jocului: e de-ajuns să privim o dată, la televizor de pildă, publicul la un meci de tenis. E o adevărată răsucire a gîtului. Nimeni nu se poate abţine să nu participe la joc. – Mi se pare deci un al doilea moment important faptul că jocul este o comportare comunicativă şi în sensul că nu cunoaşte, propriu-zis, o distanţă între cel ce joacă şi cel ce priveşte jocul din faţa sa. Spectatorul este evident mai mult

16. *Cf.* în legătură cu aceasta, articolul precedent, „Jocul artei" şi paginile corespunzătoare din *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 107 *sqq*.

decît un simplu observator care urmăreşte ce se petrece în faţa lui; el „participă” la joc – e o parte din acesta. Fireşte, în cazul unor forme simple de joc, n-am ajuns încă la jocul artei. Sper că am arătat însă că doar un pas ne mai desparte de acesta, pasul ce ne poartă de la dansul celtic la celebrarea cultului, înţeleasă ca reprezentare. Şi nu mai e decît un pas ce ne duce de acolo la punerea în libertate a reprezentării, de exemplu la teatru, care a apărut din această relaţie de cult, ca reprezentare a sa. Ori la arta plastică, ale cărei funcţii ornamentale şi expresive îşi au originea, în ansamblu, într-un context vital religios. Se prefac unele într-altele. Faptul acesta ni-l confirmă însă ceva comun în ceea ce am analizat la joc, şi anume că acolo ceva este gîndit *drept ceva* chiar şi cînd nu-i nimic conceptual, cu sens ori cu scop, ci doar pura prescripţie de mişcare autoimpusă.

Lucrul acesta mi se pare extrem de important pentru discuţia actuală a artei moderne. E vorba, în cele din urmă, de chestiunea operei. Dorinţa de a anula distanţa la care se menţine opera de artă în raport cu lumea spectatorilor, a consumatorilor, un anumit public este un imbold fundamental al artei moderne. Nu încape nici o îndoială că cei mai importanţi dintre artiştii ultimilor cincizeci de ani şi-au îndreptat strădaniile tocmai în sensul suprimării acestei distanţe. Să ne gîndim, de exemplu, la teoria teatrului epic a lui Bertolt Brecht, care a combătut în mod expres cufundarea în visul teatral, ca pe un surogat al conştiinţei de solidaritate umană şi socială; el a distrus în mod conştient realismul scenic şi aşteptarea unor caractere, pe scurt, identitatea a ceea ce se aştepta de la o piesă. S-ar putea recunoaşte însă, în orice formă de experiment artistic modern, motivul transformării distanţării privitorului într-o stare de afectare, ca participant la joc.

Înseamnă oare că opera nu mai există? Într-adevăr, mulţi artişti actuali – precum şi esteticienii care îi urmează – pun problema renunţării la unitatea operei. Dar dacă ne întoarcem cu gîndul înapoi, la ceea ce am stabilit despre jocul omenesc, constatăm că am găsit chiar şi acolo o primă experienţă de raţionalitate, să zicem, în respectarea unor reguli autoimpuse,

în identitatea a ceea ce oamenii caută să repete. Încă de aici era în joc ceva asemănător identităţii hermeneutice – şi această identitate rămîne inatacabilă, în mod cu totul justificat, pentru jocurile artei. Este o eroare să se creadă că unitatea operei înseamnă închidere în faţa celui care i se adresează şi la care ajunge. Identitatea hermeneutică a operei e întemeiată mult mai profund. Pînă şi ceea ce este mai fugitiv şi irepetabil este gîndit în calitatea de a fi acelaşi, cînd apare sau este valorificat ca experienţă estetică. Să luăm cazul unei improvizaţii la orgă. Nu vom mai auzi nicicînd această improvizaţie unică. Organistul însuşi abia dacă mai ştie, după aceea, cum a cîntat şi nimeni nu i-a consemnat prestaţia. Cu toate acestea, toţi spun : „A fost o interpretare sau o improvizaţie genială" – ori, într-un alt caz : „Azi a fost ceva cam şters". Ce înţelegem prin aceasta ? Evident, ne referim la improvizaţie. Ceva „durează" [*stehen*] pentru noi, este ca o operă, nu e doar un simplu exerciţiu de digitaţie al organistului. Altminteri nu i-am aprecia calitatea sau lipsa de calitate. Astfel, identitatea hermeneutică este aceea care întemeiază unitatea operei. În calitatea mea de înţelegător, trebuie să identific. Pentru că a existat acolo ceva ce am apreciat, ce „am înţeles". Identific ceva drept ceea ce a fost ori ceea ce este şi singură această identitate constituie sensul operei.

Dacă ceea ce spun e just – şi cred că are evidenţa adevărului –, atunci nu poate fi cu putinţă vreo producţie artistică, care să nu „socotească" totdeauna, în acelaşi fel, ceea ce se produce drept ceea ce este. Chiar şi acel exemplu extrem al unei aparaturi oarecare – nu era decît un suport pentru sticle – prezentate brusc ca operă, cu un efect atît de mare, confirmă acest lucru. El îşi are determinarea în efectul său şi ca acest efect care a avut loc o dată. Probabil că nu va fi o operă durabilă, în sensul durabilităţii clasice, dar în sensul identităţii hermeneutice este, desigur, o „operă".

Conceptul de operă nu este nicidecum legat de idealurile armoniei clasice. Dacă există şi cu totul alte forme, în care are loc identificarea prin asentiment, va trebui să ne întrebăm

mai departe prin ce se produce, de fapt, această nouă solicitare [*Angesprochenwerden*]. Mai este cuprins aici însă şi un alt moment. Dacă aceasta este identitatea operei, atunci a existat întotdeauna o receptare reală, o trăire reală a operei de artă numai pentru cel care „participă la joc", adică pentru cel care inventează o prestaţie proprie, acţionînd. Cum se petrece acest lucru de fapt? Doar nu printr-o simplă reţinere a ceva în memorie. Există şi în acest caz identificare, însă nu acea adeziune specială prin care „opera" înseamnă ceva pentru noi. Ce este datul acela prin care o „operă" îşi are identitatea sa ca operă? Ce face din identitatea sa – cum am mai putea-o numi – una hermeneutică? Această nouă formulare presupune în mod vădit că identitatea sa constă tocmai în faptul că există în ea ceva „de înţeles", că ţine să fie înţeleasă drept ceea ce „crede" sau „spune". Este o provocare lansată de „operă", care îşi aşteaptă împlinirea. Ea pretinde un răspuns ce nu poate fi dat decît de cel care a acceptat provocarea. Iar acest răspuns trebuie să fie propriul răspuns, pe care îl produce acţionînd. Participantul la joc face parte din joc.

Ştim cu toţii din proprie experienţă că, de pildă, audierea unui concert sau vizitarea unui muzeu constituie o exigenţă a celei mai înalte activităţi spirituale. Fiindcă, ce facem de fapt acolo? Există, desigur, deosebiri : în primul caz, avem de-a face cu o artă reproductivă, pe cînd în celălalt nu e vorba de nici o reproducere, ci păşim nemijlocit în faţa originalelor care atîrnă pe pereţi. Şi după ce am trecut printr-un muzeu, nu ieşim din el cu acelaşi sentiment vital cu care am intrat. Dacă am trăit într-adevăr o experienţă de artă, lumea a devenit mai luminoasă şi mai uşoară.

Determinarea operei ca punctul de identitate a recunoaşterii, a înţelegerii, include apoi faptul că o atare identitate se asociază cu variaţia şi cu diferenţa. Orice operă lasă, oarecum, pentru oricine o receptează, un spaţiu de joc, ce trebuie umplut. Pot s-o demonstrez chiar cu nişte idei teoretice clasiciste. Kant, de exemplu, are o teorie cu totul remarcabilă. El susţine teza că în pictură adevăratul purtător al frumosului ar fi forma.

Dimpotrivă, culoarea ar fi o simplă excitaţie, adică o atingere [*Angerührtheit*] senzorială, care ar rămîne subiectivă şi, în acest caz, n-ar privi configurarea propriu-zis artistică sau estetică[17]. Cine ştie cîte ceva despre arta clasicistă – să ne gîndim, de pildă, la Thorvaldsen – va recunoaşte că într-adevăr pentru această artă clasicistă, de o paliditate marmoreană, în prim-plan se află linia, desenul, forma. Teza lui Kant este, neîndoielnic, o judecată condiţionată istoric. Niciodată n-am putea subscrie ideii potrivit căreia culorile sînt simple efecte de excitaţie. Deoarece ştim că se poate construi şi cu ajutorul culorilor, compoziţia nu e limitată, în mod necesar, la linie şi la forma conturului desenului. Însă aspectul unilateral al acestui gust condiţionat din punct de vedere istoric nu ne interesează aici. Interesează doar ce anume vizează Kant, în mod evident, în acest caz. Pentru ce este forma remarcată în acest mod? Răspunsul este: pentru că trebuie să o desenăm cînd o vedem, pentru că trebuie s-o construim în chip activ, aşa cum ne cere orice compoziţie – cea desenată ca şi cea muzicală, ca şi spectacolul sau lectura. Este o stare continuă de co-laborare. Şi, în mod vădit, tocmai identitatea operei ne invită la această activitate, ce nu e una arbitrară, ci dirijată şi încadrată într-o anumită schemă, pentru toate împlinirile cu putinţă.

Să ne gîndim, de pildă, la literatură. A fost un merit al marelui fenomenolog polonez Roman Ingarden faptul că a elaborat această concepţie pentru prima oară[18]. Cum arată, să zicem, funcţia evocatoare a unei naraţiuni? Iau un exemplu faimos: *Fraţii Karamazov*. Există acolo scara de pe care, după cum ni se spune, se prăbuşeşte Smerdiakov. Lucrul acesta este descris într-un mod oarecare de Dostoievski. Ştiu astfel exact cum arată scara cu pricina. Ştiu în ce fel începe, cum se întunecă apoi, iar după aceea se roteşte la stînga. Pentru mine lucrul acesta e clar ca lumina zilei şi totuşi ştiu că nimeni altul

---

17 *Critica facultăţii de judecare*, § 13.

18 Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, ed. a IV-a, 1972. *Cf.* în acest volum şi „Despre contribuţia poeziei la căutarea adevărului".

nu mai „vede" scara la fel. Cu toate acestea, oricine lasă să acționeze asupra sa această artă narativă măiestrită va „vedea" la rîndul său foarte exact scara și va fi convins că o vede așa cum este ea. Acesta este spațiul liber pe care îl lasă opera poetică în cazul dat și pe care îl completăm, dînd urmare evocării lingvistice a povestitorului. La fel stau lucrurile și în arta plastică. Este vorba de o acțiune sintetică. Trebuie să unificăm, să reunim mai multe date. „Citim" un tablou, după cum se spune de obicei, așa cum citim o scriere[19]. Începem să „descifrăm" un tablou ca pe un text. Nu tabloul cubist este cel care ne stabilește, în primul rînd, această obligație – oricum, cu o radicalitate mai drastică –, cerîndu-ne să „răsfoim", ca să zicem așa, diferitele fațete ale aceluiași lucru, diferitele aspecte, încît la sfîrșit ceea ce este înfățișat apare pe pînză în multiplicitatea sa de fațete și, astfel, într-o nouă policromie și plastică. Dar noi nu „citim" tabloul numai la Picasso sau Braque ori la toți ceilalți cubiști de atunci. Totdeauna se întîmplă așa. Cine admiră, de exemplu, un Tizian sau un Velázquez, reprezentînd vreun Habsburg călare, și gîndește doar atît: „Ah, ăsta-i Carol Quintul", acela n-a văzut nimic din tablou. E nevoie să-l construim, așa încît să fie citit, ca să spunem așa, cuvînt cu cuvînt, ca tablou, iar la sfîrșitul acestei construcții obligatorii, să adunăm totul în tablou, în care e prezentă semnificația ce consună cu el, aceea a unui stăpîn al lumii, în împărăția căruia soarele nu apunea niciodată.

Aș dori să afirm, așadar, în mod principial: totdeauna este vorba de o prestație a reflecției, de o realizare spirituală, indiferent dacă mă ocup de forme transmise ale creației artistice tradiționale ori sînt provocat de creația modernă. Realizarea construcției jocului de reflecție se găsește ca exigență în opera ca atare.

Din acest motiv, mi se pare o falsă opoziție să considerăm că există o artă a trecutului, pe care o putem gusta, și una a

19. *Cf.* articolul „Über das Lesen von Bauten und Bildern", în *Kunst als Aussage*, pp. 331 *sqq*.

prezentului, în care trebuie să fim constrînşi la colaborare, prin nişte mijloace rafinate ale configurării artistice. Introducerea conceptului de joc avea drept scop tocmai să arate că oricare este participant la joc. Trebuie să fie valabil şi pentru jocul artei faptul că nici aici nu există o separaţie principială între plăsmuirea operei propriu-zise şi cel care trăieşte plăsmuirea respectivă. Am sintetizat semnificaţia acestui lucru în cerinţa expresă că sîntem datori să învăţăm să citim şi operele artei clasice, care ne sînt familiare şi sînt încărcate de semnificaţie prin tradiţii conţinutistice. A citi nu înseamnă numai a silabisi şi a citi un cuvînt după altul, ci, înainte de toate, a îndeplini mişcarea hermeneutică constantă ce este dirijată de aşteptarea de sens [*Sinnerwartung*] a întregului şi care se realizează în cele din urmă dinspre individual, în împlinirea acelui sens. Să ne gîndim cum se petrec lucrurile cînd cineva citeşte în faţa altora un text pe care nu l-a înţeles. Nimeni nu va putea înţelege cu adevărat ceea ce el citeşte.

Identitatea operei nu este garantată prin determinări oarecare, clasiciste sau formaliste, ci este răscumpărată prin modul în care luăm asupra noastră, ca pe o sarcină, construcţia operei înseşi. Dacă acesta este ţelul experienţei artistice, atunci e cazul să ne amintim de contribuţia lui Kant, care a demonstrat că aici nu e vorba de o raportare sau de o subordonare la un concept a unei plăsmuiri evidente, ce apare în particularitatea sa. Istoricul artei şi esteticianul Richard Hamann a formulat cîndva această idee astfel: este vorba de „semnificaţia proprie a percepţiei"[20]. Cu alte cuvinte, percepţia nu mai este reglată în raporturi de viaţă pragmatice şi pusă în funcţiune de ele, ci se acceptă şi se reprezintă în propria sa semnificaţie. Pentru a ne dota formularea cu un sens pe deplin valabil, trebuie să ne fie foarte clar ce înseamnă percepţie. Ea nu se cade să fie înţeleasă, de exemplu – aşa cum era evident pentru Hamann, în perioada finală a impresionismului –, ca fiind, ca să zicem aşa, „pielea sensibilă a lucrurilor", datul de care

---

20 Richard Hamann, *Ästhetik*, Leipzig, 1911.

am depinde numai estetic. A percepe nu înseamnă că adunăm doar diferite impresii senzoriale, ci că „luăm ceva drept adevărat" [*wahrnehmen*]. Înseamnă însă că ceea ce se oferă simţurilor este văzut şi luat *drept ceva*. Pornind astfel de la ideea că acesta e un concept prescurtat, dogmatic, pe care îl aplicăm în general ca etalon estetic, am ales, în cercetările mele, o formulare întru cîtva barocă, ce ar trebui să dea expresie dimensiunii profunde a percepţiei: „nondistincţia [*Nichtunterscheidung*] estetică"[21]. Înţeleg de aici că e vorba de un mod de comportare secundar, în care ar trebui să facem abstracţie de ceea ce ne este semnalat ca fiind semnificativ printr-o plăsmuire estetică şi în care am vrea să ne limităm strict la aprecierea sa „pur estetică".

Ar fi ca şi cînd criticul unei reprezentaţii teatrale s-ar preocupa exclusiv de modalitatea prestaţiei regizorale, de calitatea distribuţiei rolurilor şi de altele de acest gen. Este foarte bine şi corect dacă o face – dar nu acesta e modul în care devin vizibile opera însăşi şi semnificaţia pe care o capătă în reprezentaţie pentru un spectator. Tocmai nondistincţia între felul particular în care o operă este reprodusă şi identitatea operei aflată în spatele acestei reproduceri constituie experienţa artistică. Şi lucrul acesta nu e valabil numai pentru artele reproductive şi pentru medierea pe care o conţin. Faptul că opera vorbeşte de fiecare dată într-un mod particular, fiind totuşi una şi aceeaşi, rămîne valabil întotdeauna, chiar şi la o întîlnire repetată şi variată a spectatorului cu aceeaşi operă. În cazul artelor reproductive, desigur, identitatea în diversitate trebuie să se împlinească în două moduri, întrucît atît reproducerea, cît şi originalul sînt expuse, fiecare în felul ei, identităţii şi variaţiei. Ceea ce am descris astfel ca nondistincţie estetică alcătuieşte în mod evident sensul propriu al jocului comun al inteligenţei şi al imaginaţiei, pe care Kant l-a descoperit în „judecata de gust". Este mereu adevărat că, fie şi numai pentru a vedea ceva, trebuie să ne închipuim ceva despre ceea

21. *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I, pp. 122 *sqq.*).

ne vedem. Aici însă e un joc „liber”, ce nu vizează conceptul. Acest joc comun ne obligă să ne întrebăm ce este de fapt ceea ce se construiește pe această cale a jocului liber dintre capacitatea creatoare de imagini și cea de înțelegere conceptuală. Ce este semnificația în care ceva este experimentabil și experimentat ca fiind semnificativ? Orice teorie a imitației pure sau a copierii naturaliste trece, evident, pe lîngă obiect. Cu siguranță, niciodată n-a constituit esența unei mari opere artistice faptul că a ajutat pe deplin și fidel „natura” să capete o copie, un portret. Lucrurile s-au petrecut, în mod absolut sigur, totdeauna în așa fel – cum am arătat, de exemplu, amintind de Carol Quintul al lui Velázquez – încît în structura unui tablou se realizează o stilizare specifică. Așa sînt caii lui Velázquez, care au ceva atît de particular, încît totdeauna ne gîndim mai întîi la căluțul de lemn din propria copilărie. Ce bine conlucrează însă apoi orizontul acela luminos și privirea iscoditoare de strateg a suveranului acestui mare imperiu, ce bine se evidențiază aici semnificația particulară a percepției tocmai din acest joc comun al lor! Cel care ar întreba, de pildă: „Este calul reușit?” ori chiar: „Este Carol Quintul, acest suveran, reușit în fizionomia sa individuală?”, ar trece, neîndoielnic, cu privirea pe lîngă opera de artă propriu-zisă. Prin exemplul acesta putem conștientiza adevărul că problema este excepțional de complicată. Ce înțelegem, de fapt? În ce fel vorbește opera și ce ne spune ea? Ca să ridicăm aici o stavilă împotriva oricărei teorii mimetice, e bine să ne amintim că avem această trăire estetică nu numai în fața artei, ci și a naturii. Este problema „frumosului natural”.

Kant, care a elaborat limpede autonomia esteticului, s-a orientat în primul rînd chiar după frumosul natural. Desigur, nu e lipsit de importanță faptul că găsim natura frumoasă. Faptul că în capacitatea generatoare a naturii ne iese înainte, înflorită, frumusețea, ca și cum natura și-ar etala frumusețile pentru noi, este o experiență morală umană vecină cu miraculosul. Această trăsătură distinctivă umană – faptul că frumusețea naturii îi iese în întîmpinare – are la Kant un fundal

teologic creator, aceasta fiind şi baza de la sine înţeleas pornind de la care Kant înfăţişează creaţia geniului, creaţ artistului, ca pe o creştere extremă a capacităţii pe care posedă natura, creaţia divină. Evident însă, frumosul natur prezintă o indeterminare aparte, în declaraţia sa. Spre de sebire de orice operă de artă, în care totuşi căutăm întrun să recunoaştem sau să interpretăm ceva *drept ceva* – chia dacă, poate, pentru a fi constrînşi să renunţăm la acel ceva dinspre natură ni se adresează în mod semnificativ un fel c forţă sufletească nedeterminată a solitudinii. Abia o analiz mai profundă a acestei experienţe în care descoperim că natu e frumoasă ne învaţă că, într-un anumit sens, aceasta e falsă aparenţă şi că, într-adevăr, nu putem privi astăzi natu cu alţi ochi, fiindcă sîntem oameni cu experienţă şi educaţ artistică. Să ne amintim felul în care relatările de călător zugrăvesc Alpii, de pildă, prin secolul al XVIII-lea : nişte mun îngrozitori, a căror sălbăticie oribilă şi înspăimîntătoare e percepută ca o excludere din frumuseţea, umanitatea intimitatea existenţei. Astăzi, dimpotrivă, toată lumea e co vinsă că în marile formaţiuni ale munţilor noştri înalţi se înfăţişează nu doar sublimul naturii, ci şi frumuseţea propriu-zisă.

Este clar ce s-a întîmplat aici. În secolul al XVIII-lea, oam nii vedeau cu ochii imaginaţiei şcolite de o ordine raţional Grădinile secolului al XVIII-lea, mai înainte ca stilul grădin englezeşti să simuleze un gen de asemănare ori de apropie de natură, erau construite totdeauna geometric, ca o continua şi o prelungire în natură a construcţiei casei de locuit. Aşa cu ne arată acest exemplu, noi vedem deci în realitate natura ochi educaţi de artă. Hegel a înţeles corect că frumosul natur este un reflex al frumosului artistic[22] ; noi învăţăm să observă frumosul din natură conduşi de ochiul şi creaţia artistulu

22. Introducerea la *Vorlesungen über die Ästhetik* (Heinrich Gustav Hohto), Berl 1835, I, 1.

Bineînţeles, rămîne întrebarea la ce ne ajută această idee azi, în situaţia critică a artei moderne. Cu greu am ajunge, conduşi astfel, în faţa unui peisaj, la o recunoaştere eficace a frumuseţii acestuia. Lucrurile stau, într-adevăr, astfel încît azi ar trebui să resimţim experienţa frumosului natural aproape ca pe un corectiv faţă de pretenţiile unui văz educat de artă. Frumosul natural ne reaminteşte că ceea ce recunoaştem într-o operă artistică nu e deloc ceva prin care vorbeşte limbajul artei. Arta modernă ni se adresează tocmai prin indeterminarea trimiterii, care ne furnizează conştiinţa semnificaţiei, a însemnării admirabile a ceea ce avem în faţa ochilor[23]. Ce vrea să zică această situaţie de trimitere în indeterminare? Numim această funcţie simbolicul, cu un sens al cuvîntului imprimat în special de către clasicii germani Schiller şi Goethe.

## II

Ce înseamnă „simbol"? Este un cuvînt tehnic din limba greacă şi înseamnă „ţandără pentru amintire". Gazda dă musafirului său o aşa-numită *tessera hospitalis*, adică rupe în două o aşchie, păstrează o jumătate, iar pe cealaltă o dă musafirului pentru ca, peste treizeci sau cincizeci de ani cînd un urmaş al acestuia va veni din nou în casă, să se recunoască unul pe altul, prin îmbinarea celor două frînturi. Un serviciu antic de paşapoarte – iată sensul tehnic originar al simbolului. Este ceva după care recunoaştem pe cineva ca pe un vechi cunoscut.

Există în *Banchetul* lui Platon o foarte frumoasă povestire care, după părerea mea, ne dă îndrumări şi mai profunde asupra genului de semnificaţie pe care arta o reprezintă pentru noi. Aristofan istoriseşte acolo o poveste, fascinantă şi astăzi, despre esenţa iubirii. El spune că la început oamenii erau nişte

23 Lucrul acesta l-a descris în mod detaliat Theodor W. Adorno în a sa *Ästhetische Theorie* (apărută mai întîi în *Gesammelte Schriften*, vol. VII, Frankfurt, 1970).

făpturi sferice; s-au purtat apoi rău şi zeii le-au rupt în dou Acum, fiecare dintre aceste jumătăţi ale unei sfere de viaţ şi fiinţă caută să se întregească. Aceasta este σύμβολον το ἀνθρώπου, faptul că fiecare om este oarecum un fragment şi aceasta e dragostea – faptul că în întîlnire se împlineşt aşteptarea ca altcineva să fie fragmentul întregitor pentr tămăduire. Această profundă parabolă a găsirii sufletelor şi afinităţii elective poate fi gîndită astfel şi aplicată la experienţ frumosului, în sensul artei. Este evident că lucrurile stau aici astfel încît semnificaţia inerentă frumosului artei, oper artistice, trimite la ceva ce nu se află nemijlocit în aspect vizibil şi inteligibil ca atare. Dar ce fel de trimitere e aceasta Funcţia propriu-zisă a trimiterii se referă la altceva, la ceva c putem avea sau experimenta în mod imediat. Dacă aceasta a fi situaţia, atunci simbolul ar fi ceea ce numim, cel puţin înc pînd cu limba uzuală clasică, alegoric : faptul că ceva este sp altfel decît este gîndit – că acel ceva care este gîndit poate spus însă şi direct. Consecinţa conceptului clasic de simbol, car nu trimite la altceva, e aceea că în alegorie avem conotaţia, c totul incorectă în sine, a ceva glacial, neartistic[24]. Ea exprim un raport de semnificaţie ce trebuie să fie ştiut dinainte. Di potrivă, simbolul, experienţa simbolicului înseamnă că ace dat individual, particular, se înfăţişează ca o frîntură de fiin care promite să întregească ceva ce-i corespunde, într-un între mîntuitor – ori, de asemenea, că celălalt fragment mere căutat, ce trebuie să completeze întregul, constituie fragment nostru vital. Această „semnificaţie" a artei nu mi se pare lega de condiţii sociale speciale, cum e aceea a religiei culturale burgheziei tîrzii ; trăirea frumosului şi în special a frumosul în sensul artei reprezintă exorcizarea unei ordini sănătoa posibile, oriunde s-ar găsi.

Dacă reflectăm puţin la cele de mai sus, devine semni cativă tocmai multiplicitatea acestei trăiri, pe care o cunoaşte

24. Cu privire la reabilitarea alegoriei, *cf. Wahrheit und Methode* (Ges. Werk vol. I), pp. 76 *sqq.*

ca fiind o realitate istorică şi, totodată, ca fiind o simultaneitate prezentă. Prin ea ni se adresează întruna şi în cele mai diverse particularizări, pe care le numim opere de artă, acelaşi mesaj al mîntuirii. Mi se pare, într-adevăr, că aceasta e o indicaţie mai precisă în ce priveşte întrebarea: „Ce anume constituie semnificaţia frumosului şi a artei?”. Ea ne spune că, în particularitatea întîlnirii, devine experienţă nu particularul, ci totalitatea lumii experimentabile şi a poziţiei omului în lume ca fiinţă, precum şi finitudinea sa în faţa transcendenţei. În acest sens, putem face acum un pas important mai departe şi să spunem: nu înseamnă că aşteptarea de sens nedeterminată [*Sinnerwartung*], pe care o operă o face semnificativă, poate găsi de fiecare dată o împlinire deplină, aşa încît ne-am însuşi înţelesul complet, pricepîndu-l şi recunoscîndu-l pe deplin... Este ceea ce ne învaţă Hegel cînd vorbeşte despre „apariţia sensibilă a ideii” ca definiţie a frumosului artistic. O vorbă adîncă, potrivit căreia în apariţia sensibilă a frumosului ideea devine într-adevăr prezentă, neputînd să o privim decît din afară. Aceasta mi se pare totuşi o tentaţie idealistă. Ea nu apreciază just adevărata stare de fapt, aceea că opera ne vorbeşte ca operă, şi nu ca mijlocitoare a unui mesaj. Aşteptarea de a putea cuprinde în concept conţinutul de sens ce ni se adresează din artă a trecut mereu dincolo de artă, într-un mod primejdios. Dar tocmai aceasta a fost convingerea dominantă a lui Hegel, care l-a condus la teza despre caracterul de apartenenţă la trecut al artei. Am interpretat-o ca pe o declaraţie principială a lui Hegel, în măsura în care tot ceea ce ni se adresează în chip obscur şi nonconceptual, în limbajul sensibil particular al artei ar putea fi şi ar trebui să fie strîns în forma conceptului şi a filosofiei.

Aceasta e totuşi o ispită idealistă, contrazisă de orice experienţă estetică, dar mai cu seamă de arta prezentului, care refuză în mod expres să aştepte de la creaţia artistică a epocii noastre o astfel de orientare a sensului, ce ar putea fi exprimată sub forma conceptului. Eu contrapun acestei poziţii faptul că simbolicul şi în special simbolicul artei se sprijină pe un

permanent contrast între trimiterea la ceva şi ascundere. Fiind de neînlocuit, opera de artă nu este un simplu purtător de sens, aşa încît sensul ei să poată fi pus în sarcina altor purtători. Sensul unei opere artistice se bazează mai curînd pe faptul că ea este prezentă aici. Ca să evităm orice conotaţie falsă, ar trebui să înlocuim deci cuvîntul „operă" cu un altul, şi anume cu „plăsmuire" [*Gebilde*]. Aceasta înseamnă oarecum că procesul tranzitoriu al fluxului grăbit al vorbirii din poezie se opreşte în chip miraculos, devine o plăsmuire, o structură, aşa cum vorbim despre formaţiunea unui munte. Înainte de toate, „plăsmuirea" nu e un lucru despre care am putea crede că a fost făcut de cineva cu intenţie (aşa cum acest gînd este încă legat de conceptul de operă). Cel care a creat o operă de artă nu stă, într-adevăr, în faţa plăsmuirii mîinilor sale altfel decît orice altă persoană. Între proiect şi producere, pe de o parte, şi reuşită, pe de altă parte, are loc un salt. Rezultatul „stă în picioare" şi astfel există „aici", o dată pentru totdeauna, pasibil de a fi întîlnit de cel ce-i iese în întîmpinare şi examinabil în „calitatea" sa. Este un salt prin care opera de artă se distinge în unicitatea sa şi în imposibilitatea de a fi înlocuită. Este ceea ce Walter Benjamin a numit „aura operei artistice"[25] şi ceea ce cunoaştem cu toţii, de pildă, în revolta faţă de ceea ce se cheamă delict de artă. Distrugerea unei opere artistice are mereu pentru noi ceva dintr-un delict religios.

Această judecată trebuie să ne pregătească clarificarea importanţei faptului că ceea ce este realizat de către artă nu este o simplă dezvăluire de sens. S-ar putea spune mai curînd că este o ascundere de sens în ceva compact, încît sensul nu se scurge, nici nu se infiltrează, ci este fixat şi ascuns în îmbinarea [*Gefügtheit*] plăsmuirii. Pînă la urmă, posibilitatea de a ne sustrage conceptului idealist de sens şi de a sesiza, ca să zicem aşa, belşugul de fiinţă [*Seinsfülle*] ori adevărul ce ni se adresează din artă – prin dubla schimbare de direcţie dintre

25. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt, 1969 (Ed. Suhrkamp, 28).

descoperire, dezvăluire şi punere în libertate, pe de o parte, şi obscuritatea şi starea de ascundere, pe de altă parte – se datorează acelui pas înainte în gîndire pe care l-a făcut în secolul nostru Heidegger. El a arătat că noţiunea grecească de dezvăluire, *aletheia*, este una dintre laturile experienţei fundamentale a omului în lume. Alături de dezvăluirea adevărului şi inseparabile de aceasta, se situează tocmai învăluirea şi ascunderea, care sînt o parte a finitudinii omului. Această viziune filosofică, ce limitează idealismul unei pure integrări de sens, include faptul că în opera de artă există mai mult decît o semnificaţie experimentabilă într-un mod nedeterminat ca sens. Ceea ce alcătuieşte acest „mai mult" este faptul [*Faktum*] acestui specific unic; că aşa ceva există o putem spune împreună cu Rilke: „Aşa ceva a stat printre oameni". Faptul că există aceasta, adică facticitatea, reprezintă totodată o rezistenţă invincibilă la orice aşteptare de sens care se consideră superioară. Opera de artă ne sileşte să recunoaştem aceasta. „Nu există nici un loc aici care să nu te vadă. Trebuie să-ţi schimbi viaţa." Ceea ce se produce prin specificitatea cu care ne întîmpină orice experienţă artistică este o „răsturnare" [*Umgestossen-Werden*][26].

Abia de aici rezultă o convenabilă înţelegere de la sine de ordin conceptual a întrebării privind ceea ce este de fapt semnificaţia artei. Aş dori să aprofundez conceptul de simbolic aşa cum a fost el reţinut de Goethe şi Schiller, în acea direcţie ori, după caz, să-l dezvolt în propria-i adîncime, spunînd: simbolicul nu doar trimite la semnificaţie, ci o face să fie prezentă. El reprezintă semnificaţie. În cazul noţiunii „a reprezenta", trebuie să ne ducem cu gîndul la conceptul de drept canonic şi de drept public al reprezentării. Acolo, prin reprezentare nu înţelegem că un anumit dat este prezent înlocuind ceva ori că se află acolo într-un mod impropriu şi indirect, ca şi cînd ar fi

---

26. *Cf.* Martin Heidegger, *Des Ursprung des Kunstwerks*, Stuttgart, 1960 (actualmente şi în *Gesamtausgabe*, vol. V: *Holzwege*, Frankfurt, 1977). În legătură cu aceasta, vezi şi articolul meu *Die Wahrheit des Kunstwerks*, în *Ges. Werke*, vol. III, pp. 249-261.

un substitut, un suplinitor. Mai curînd, reprezentatul este el însuşi de faţă, şi anume aşa cum poate fi în general. În aplicaţia la artă se păstrează ceva din această prezenţă în reprezentare. De exemplu, aşa cum o personalitate cunoscută, care este deja consacrată public, este înfăţişată, în mod reprezentativ, în portret. Tabloul atîrnat în sala mare a primăriei, în palatul bisericesc sau oriunde trebuie să fie o parte din prezenţa sa. În portretul reprezentativ, personalitatea este ea însăşi de faţă, în rolul reprezentativ pe care-l are. Sîntem de părere că tabloul însuşi este reprezentativ. Fireşte, aceasta nu înseamnă o venerare a unor tablouri şi zeităţi, dar desigur că nici nu-i doar un simplu artefact mnemotehnic, o trimitere la şi un înlocuitor pentru o existenţă, atunci cînd este vorba de o operă de artă.

Pentru mine, ca protestant, a fost totdeauna foarte importantă disputa purtată în Biserica protestantă asupra cuminecăturii, în special între Zwingli şi Luther. Sînt convins, dimpreună cu Luther, că vorbele lui Isus: „Acesta este trupul meu şi acesta este sîngele meu” nu vor să spună că pîinea şi vinul *înseamnă* acestea. Cred că Luther a văzut în mod foarte just şi s-a menţinut, din cîte ştiu, la acest capitol absolut în vechea tradiţie romano-catolică, care a afirmat că pîinea şi vinul cele de taină *sînt* trupul şi sîngele lui Hristos. Folosesc această problemă dogmatică numai ca pe un prilej pentru a spune că putem şi chiar trebuie să gîndim aşa ceva, cînd vrem să ne închipuim trăirea artei – şi anume că opera artistică nu operează doar o *trimitere* la ceva, ci în ea *este prezent* în mod mai veridic datul la care se trimite. Cu alte cuvinte, opera de artă înseamnă un adaos de fiinţă. Aceasta o deosebeşte de toate realizările productive ale omenirii în meşteşug şi tehnică, în care au fost dezvoltate uneltele şi instalaţiile vieţii noastre practic-economice. Le este specific, în mod vădit, faptul că fiecare piesă pe care o facem serveşte numai ca mijloc şi unealtă. Cînd achiziţionăm un obiect casnic practic, nu spunem că e o „operă”. Este o „piesă”. Caracteristică îi este posibilitatea de repetare a producerii şi, prin aceasta, posibilitatea de înlocuire

a fiecărui asemenea instrument ori piesă de aparat, pentru contextul special de funcționare pentru care a fost gîndit.

Invers, opera de artă este de neînlocuit. Ceea ce rămîne adevărat chiar și în epoca posibilităților de reproducere, în care ne găsim și în care întîlnim opere artistice de cea mai înaltă clasă într-o extraordinar de bună calitate a reproducerii. Fotografia sau discul sînt reproducere, dar nu reprezentare. În reproducerea ca atare nu se mai află nimic din evenimentul unic ce caracterizează o operă artistică (chiar și atunci cînd e vorba, ca în cazul discului, de evenimentul unic al unei „interpretări", ea însăși fiind o reproducere). Dacă găsesc o reproducere mai bună, o voi înlocui cu ea pe cea veche; dacă o pierd, îmi procur alta. Ce este acel altceva care e încă prezent în opera de artă – altfel decît într-o piesă ce poate fi produsă de cîte ori vrem?

Există un răspuns antic, pe care nu trebuie decît să-l înțelegem, iarăși, în mod corect: în orice operă artistică există ceva asemănător unui „mimesis", unei *imitatio*. Desigur, mimesis nu înseamnă aici să imităm ceva cunoscut dinainte, ci să reprezentăm ceva într-o așa manieră încît lucrul să fie prezent, astfel, într-o deplinătate sensibilă. Folosirea antică a acestui cuvînt a fost aleasă pornindu-se de la hora astrelor[27]. Stelele sînt reprezentarea legităților și proporțiilor matematice pure care alcătuiesc ordinea cerului. În acest sens, cred că tradiția are dreptate cînd spune că arta este totdeauna mimesis, adică aduce ceva la reprezentare. Numai că trebuie să ne ferim, în acest sens, de eroarea de a crede că acest ceva care ajunge la reprezentare ar mai fi sesizabil și într-un alt mod și că ar fi prezent „aici" prin faptul că se înfățișează într-un mod atît de grăitor. Pe această bază, consider problema optării pentru o pictură lipsită de obiect ori pentru una obiectuală un șiretlic de politică a artei și a culturii, scurtcircuitant. Există mai degrabă foarte numeroase forme ale actului configurativ în care „acesta"

27. *Cf.* Hermann Koller, *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Berna, 1954 (*Dissertationes Bernenses*, 1, 5).

reprezintă, în fiecare caz, prin condensarea unei plăsmuiri devenite numai astfel și numai o singură dată formă și, în mod semnificativ, ca o asigurare de ordine – oricît ar putea fi de diferit ceea ce ni se oferă astfel față de experiența noastră zilnică. Reprezentarea simbolică pe care o realizează arta nu necesită nici o dependență determinată față de niște lucruri preexistente. Tocmai în aceasta constă mai curînd caracteristica artei: în faptul că ceea ce ajunge la reprezentare în ea (indiferent dacă e bogat sau sărac în conotații sau pur și simplu nu conține nici una) ne îndeamnă să zăbovim și să ne dăm asentimentul, ca o recunoaștere. Pornind tocmai de la această caracteristică, va trebui să arătăm cum se prezintă obligația pe care ne-o impune fiecăruia dintre noi arta tuturor timpurilor și cea de azi. Este datoria de a învăța să ascultăm ceea ce vrea să spună și va trebui să recunoaștem că a învăța să ascultăm înseamnă, înainte de orice, a depăși ascultarea și privirea superficiale, atotnivelatoare, pe care se muncește să le răspîndească o civilizație din ce în ce mai plină de atracție.

Ne-am pus întrebarea ce anume se transmite de fapt prin experiența frumosului și în special prin aceea a artei. Convingerea definitivă pe care trebuie s-o căpătăm, în acest caz, e aceea că nu putem vorbi despre o simplă redare sau mediere de sens. Printr-o astfel de așteptare, am inclus dinainte ceea ce este trăit în artă în așteptarea generală de sens a rațiunii teoretice. Atîta timp cît definim împreună cu idealiștii, să zicem cu Hegel, frumosul artistic ca apariție sensibilă a ideii – ceea ce este, în sine, o reluare genială a indicațiilor platonice despre unitatea dintre bine și frumos –, presupunem, în mod necesar, că se poate trece dincolo de acest mod de apariție a adevărului și că tocmai gîndul filosofic ce gîndește ideea ar fi forma cea mai înaltă și mai adecvată a cuprinderii acestor adevăruri. Ni s-a părut că eroarea sau slăbiciunea unei estetici idealiste constă în faptul că nu observă că întîlnirea cu specificul și apariția adevărului se află numai în acea particularizare în care distincția artei rezultă pentru noi ca fiind una ce nu poate fi niciodată supralicitată. Acesta este sensul cuvintelor

„simbol" şi „simbolic", şi anume că aici are loc un mod paradoxal de trimitere, care încorporează totodată semnificaţia la care trimite şi chiar o garantează. Arta e întîlnită numai în această formă care se opune purului act intelectiv [*Begreifen*] – ceea ce este măreţ în artă ne zguduie, pentru că sîntem întotdeauna nepregătiţi, lipsiţi de apărare în faţa puterii covîrşitoare a unei opere care ne convinge. Esenţa simbolicului sau a ceea ce e de natură simbolică constă tocmai în faptul că nu se referă la un ţel semnificativ, ce poate fi atins pe cale intelectuală, ci îşi conţine propria semnificaţie.

Expunerea privind caracterul simbolic al artei se încheie astfel cu reflecţiile noastre introductive despre joc. Şi acolo perspectiva problematicii noastre evolua pornind de la faptul că jocul este întotdeauna un fel de autoreprezentare. În artă, acest lucru îşi capătă expresia în caracterul specific al sporului de fiinţă [*Seinszuwachs*] adus prin *repraesentatio*, al cîştigului de fiinţă pe care o fiinţare are parte prin aceea că se reprezintă. Mi se pare că estetica idealistă are nevoie de o revizuire în acest punct, întrucît se pune problema să pricepem mai adecvat acest caracter al experienţei artei. Concluzia generală ce va trebui trasă de aici este pregătită de mult: arta, indiferent în ce formă, în aceea a unor tradiţii obiectuale şi familiare ori în aceea a lipsei de tradiţii, a „nonfamiliarului" de astăzi, ne pretinde, în fiecare caz, o muncă de construcţie.

Aş vrea să enunţ de aici o concluzie ce ar trebui să ne procure un caracter structural al artei realmente rezumativ şi formator de comunitate. Faptul că în reprezentarea pe care o constituie o operă de artă nu se pune problema ca aceasta să zugrăvească ceva ce ea nu este, aşadar că ea nu e în nici un sens alegorie, adică nu spune ceva ca să gîndim la altceva, ci că tocmai în ea însăşi putem afla ce are de spus, ar trebui să fie înţeles ca o exigenţă generală, şi nu doar ca o condiţie necesară pentru aşa-numitul modernism. Avem de-a face cu o formă de conceptualizare obiectivă uluitor de naivă atunci cînd cineva, aflat în faţa unui tablou, întreabă în primul rînd ce este reprezentat aici. În mod firesc, înţelegem totodată şi aceasta. Lucrul acesta

este cuprins totdeauna în percepția noastră, atîta vreme cît putem să ne dăm seama de el; dar, cu siguranță, nu așa încît să-l avem în vedere drept adevărata țintă a receptării operei. Ca să fim siguri de aceasta, n-avem decît să ne gîndim la așa-numita muzică absolută, văzută ca artă nonobiectuală. Este lipsit de sens, în cazul ei, să presupunem anumite considerații solide de înțelegere și de unitate – chiar dacă așa ceva se încearcă în mod ocazional. Cunoaștem, de asemenea, formele secundare și hibride ale muzicii programatice sau ale operei și ale dramei muzicale, care ne retrimit, în calitatea lor de forme secundare, tocmai la realitatea muzicii absolute, această mare realizare de abstracțiune a muzicii Apusului, și la momentul ei suprem, clasicismul vienez, crescut pe terenul cultural al vechii Austrii. Sensul problematicii noastre, care ne ține mereu sub tensiune, poate fi ilustrat tocmai prin muzica absolută: de ce este o bucată muzicală de așa natură încît să putem spune despre ea că „e puțin searbădă" ori: „este într-adevăr o muzică mare, profundă", cum spunem, de exemplu, despre un cvartet de coarde din epoca tîrzie a lui Beethoven? Pe ce se sprijină aceasta? Ce anume comportă aici această calitate? Cu siguranță, nu o raportare anumită la ceva căruia i-am putea spune sens. Și nici o masă de informații, determinabilă cantitativ, cum vrea să ne facă să credem estetica informațională. Ca și cum n-ar fi vorba tocmai de varietatea sub raport calitativ. De ce un cîntec de dans poate fi transformat într-un coral despre patimile Mîntuitorului? Este în joc aici totdeauna o coordonare secretă cu *cuvîntul*? Să zicem că intră în joc așa ceva – și interpreții de muzică au încercat mereu să afle asemenea puncte de sprijin, niște așa-zise ultime momente reziduale de conceptualitate. Chiar cînd privim arta abstractă, nu vom putea elimina niciodată cu totul tendința de a privi – în orientarea noastră lumească de toate zilele – niște obiecte. Tot astfel, și în concentrarea în care muzica devine pentru noi un fenomen, ascultăm cu aceeași ureche cu care, în mod obișnuit, căutăm să înțelegem cuvîntul. Persistă o legătură imposibil de anulat între limbajul fără cuvinte al muzicii, cum ne place

să spunem, şi propriile noastre experienţe de discurs şi de comunicare. Exact la fel, se menţine probabil o relaţie între, pe de o parte, privirea obiectuală şi orientarea de sine în lume şi, pe de altă parte, exigenţa artistică de a construi brusc noi compoziţii din elementele unei asemenea lumi vizibile obiectuale şi de a participa la profunzimea lor tensională.

Faptul că am mai amintit o dată de aceste probleme frontaliere constituie o bună pregătire pentru a face vizibilă trăsătura comunicativă pe care o pretinde arta şi prin care ne unim. Am vorbit, în introducere, despre faptul că aşa-numitul modernism se afla, cel puţin la începutul secolului al XIX-lea, într-o cădere în afara comunităţii de la sine înţelese a tradiţiei umanist-creştine; am arătat că nu mai există într-un chip întru totul de la sine înţeles conţinuturile obligatorii, acele conţinuturi ce trebuie reţinute din forma configurării artistice, aşa încît fiecare să le cunoască drept un vocabular de la sine înţeles al noii mărturii. În realitate, de atunci artistul nu mai dă expresie comunităţii, ci îşi formează propria comunitate prin cea mai personală autoexprimare. El îşi formează totuşi comunitatea şi, conform intenţiei, aceasta, adică „oicumena", totalitatea lumii locuite, este cu adevărat universală. De fapt, fiecare ar trebui – aceasta e cerinţa tuturor celor ce creează artistic – să se deschidă limbajului vorbit într-o operă de artă şi să şi-l însuşească întocmai ca pe al său propriu. Indiferent dacă formarea şi configuraţia operei artistice comportă o comuniune pregătitoare, de la sine înţeleasă, cu viziunea noastră despre lume sau, ca să zicem aşa, dacă trebuie abia să ne „alfabetizăm" în plăsmuirea cu care sîntem confruntaţi, fiind obligaţi să învăţăm alfabetul şi limba care ne spune ceva prin ea – rămîne stabilit că ea este în orice caz o realizare comună, realizarea unei comuniuni potenţiale.

## III

Este momentul în care aş dori să introduc cel de-al treilea titlu, „sărbătoarea". Dacă există ceva care se leagă de orice experienţă a sărbătorii, atunci acela e faptul că ea refuză orice izolare a unui individ faţă de celălalt. Sărbătoarea este comuniune şi e reprezentarea acesteia în forma ei desăvîrşită. O sărbătoare este totdeauna pentru toţi. Spunem astfel că cineva „se exclude" dacă nu ia parte la sărbătoare. Nu e uşor să ne facem idei clare despre acest caracter al sărbătorii şi despre structura trăirii temporale legate de ea. Nu ne simţim îndrumaţi şi sprijiniţi, în acest caz, de căile cercetării de pînă acum. Există totuşi cîţiva cercetători importanţi care şi-au îndreptat privirea în această direcţie. Îi amintesc pe Walter F. Otto[28], filologul clasicist, sau pe Karl Kerényi[29], filologul clasicist germano-ungar; bineînţeles, tema care priveşte de fapt sărbătoarea şi timpul sărbătorii este dintotdeauna o temă teologică.

Poate că s-ar cuveni să pornesc de la următoarea primă observaţie. Se spune : zilele de sărbătoare sînt sărbătorite ; ziua festivă e zi de serbare. Dar ce înseamnă „a sărbători o sărbătoare"? Înseamnă oare „a sărbători" numai ceva negativ, adică „a nu munci"? Şi dacă-i aşa – de ce? Răspunsul trebuie să fie totuşi acela că, în mod evident, munca ne separă şi ne divizează. În orientarea spre scopurile activităţii noastre, ne separăm, în ciuda concentrării pe care au făcut-o necesară dintotdeauna vînătoarea în comun sau producţia prin diviziunea muncii. Dimpotrivă, sărbătoarea şi sărbătorirea sînt vădit determinate prin faptul că în cazul lor nu sîntem separaţi, ci strînşi cu toţii laolaltă. Această caracteristică deosebită a sărbătoririi este, desigur, o realitate pe care n-o mai cunoaştem;

28. Walter F. Otto, *Dionysos. Mythos und Kultus*, Frankfurt, 1933.
29. Karl Kerényi, „Vom Wesen des Festes", în *Gesammelte Werke*, vol. VII : *Antike Religion*, München, 1971. Cu privire la conceptele de sărbătoare şi de sărbătorire, a se vedea şi cele expuse în *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 128 *sqq.*, şi eseul meu „Die Kunst des Feierns", în J. Schultz (coord.), *Was der Mensch braucht*, Stuttgart, 1977, pp. 61-70.

lino. A sărbători este o artă. În această privinţă, vremurile trecute şi culturile mai primitive ne-au fost cu mult superioare. Ne punem întrebarea: în ce constă, de fapt, această artă? Evident, într-o comuniune ce nu poate fi bine determinată, într-o strîngere laolaltă pentru ceva, o adunare, o reuniune al cărei motiv nimeni nu-l poate preciza. Sînt declaraţii care nu întîmplător se aseamănă cu trăirea operei de artă. Sărbătoarea are anumite modalităţi de reprezentare. Există în acest sens unele forme fixe, pe care le numim obiceiuri, vechi obiceiuri, şi nu există vreunul care să nu fie vechi, care să nu fi devenit o deprindere ordonată, fixă. Există şi o formă de vorbire ce îi corespunde, fiind coordonată cu sărbătorirea şi festivitatea. Se vorbeşte despre discursuri festive. Dar de caracterul festiv al sărbătorii ţine mai mult tăcerea decît forma discursului festiv. Vorbim despre o „tăcere sărbătorească". Putem spune despre tăcere că se întinde – şi aşa i se întîmplă oricui este pus pe neaşteptate în faţa unui monument configurat artistic sau religios, care îl „copleşeşte". Îmi aduc aminte de Muzeul Naţional din Atena unde, cam o dată la zece ani, este expusă ca noutate o nouă minune din bronz, salvată din adîncurile Mării Egee. Cînd intri pentru prima oară într-o asemenea încăpere, te învăluie o tăcere absolut sărbătorească. Simţi că toţi sînt strînşi laolaltă şi îndreptaţi spre ceea ce te întîmpină. Faptul că sărbătoarea este sărbătorită ne spune, aşadar, că şi ea este, de asemenea, o activitate. Putem s-o numim cu un termen tehnic o „activitate intenţională". Sărbătorim – şi acest lucru este cu deosebire clar acolo unde e vorba de experienţa artei – adunîndu-ne pentru ceva. Nu e pur şi simplu aflarea laolaltă ca atare, ci intenţia ce-i uneşte pe toţi şi-i împiedică să se fărîmiţeze în conversaţii particulare ori să se izoleze în trăiri individuale.

Să ne întrebăm acum despre structura temporală a sărbătorii şi dacă, pornind de la ea, ne apropiem de caracterul festiv al artei şi de structura temporală a operei de artă. Îndrăznesc să merg din nou pe calea ce trece printr-o observaţie de ordin lingvistic. Mi se pare singura modalitate scrupuloasă de a

face comunicabile unele idei filosofice, supunîndu-ne la ceea ce limba ştie deja – limba care ne uneşte pe toţi. Amintesc astfel de faptul că despre o sărbătoare spunem că o „celebrăm". Celebrarea [*Begehung*] sărbătorii este, în mod vădit, o modalitate de execuţie specifică a comportării noastre. Trebuie să fim foarte atenţi la cuvinte, dacă vrem să gîndim. Celebrarea este, evident, un cuvînt care anulează în mod expres reprezentarea unui ţel către care ne-am îndrepta. Celebrarea e de aşa natură că nu e necesar să mergem ca să ajungem undeva. Cînd celebrăm o sărbătoare, aceasta este mereu şi tot timpul prezentă Este caracterul temporal al sărbătorii: faptul că este „celebrată" şi nu se fărîmiţează în durata unor momente separate între ele. Desigur, se face un program sărbătoresc sau se aranjează un serviciu divin festiv, într-un mod articulat, alcătuindu-se chiar şi un plan temporal. Toate acestea se întîmplă însă numai fiindcă sărbătoarea este celebrată. Se pot modela, de asemenea, forme ale celebrării sale, după disponibilităţi. Cu siguranţă însă, structura temporală a celebrării nu este a timpului de care dispunem.

Ţine de sărbătoare – nu vreau să spun neapărat (ori poate, totuşi, într-un sens mai profund?) – un fel de revenire. Vorbim într-adevăr, despre sărbători care se repetă, spre deosebire de sărbătorile unice. Întrebarea e dacă sărbătoarea unică nu tinde, de fapt, întotdeauna ea însăşi la repetarea sa. Sărbătorile care se repetă nu sînt numite aşa fiindcă sînt înregistrate într-o ordine temporală, ci invers: ordinea temporală se naşte prin revenirea sărbătorilor. Anul bisericesc, anul religios, pînă şi formele în care vorbim, chiar în cronologia noastră abstractă, nu doar despre numărul lunilor şi altele asemenea, ci tocmai despre Crăciun şi Paşte şi ce mai poate fi – toate reprezintă realmente primatul a ceea ce intervine la timpul său, ceea ce are timpul propriu şi nu se subordonează unui calcul abstract ori unei umpleri a timpului.

Se pare că există aici două experienţe temporale fundamentale[30]. Experienţa practică normală a timpului este „timp

30. *Cf. Über leere und erfüllte Zeit*, actualmente în *Ges. Werke*, vol. IV, pp. 137-153.

pentru ceva", adică timpul de care dispunem, pe care ni-l împărţim, pe care-l avem sau nu-l avem ori credem că nu-l avem. Potrivit structurii sale, este timp „gol" acela pentru care trebuie să avem ceva ca să-l umplem într-un fel. Exemplul extrem al experienţei acestei goliciuni temporale este plictiseala. În cazul ei, timpul este trăit oarecum în ritmul său repetitiv, lipsit de înfăţişare, ca o prezenţă chinuitoare. În contrast cu vidul plictiselii, se află celălalt vid, al activităţii, adică cel în care n-avem niciodată timp şi ne preocupăm mereu de ceva. A fi preocupat de ceva pare să fie aici modul în care timpul este trăit ca fiind necesar la aceasta ori pentru care trebuie să aşteptăm momentul potrivit. Extremele plictiselii şi activităţii au în vedere timpul în acelaşi fel: drept ceva ce este „umplut" fie cu nimic, fie cu ceva. Timpul este trăit aici în felul a ceva ce trebuie „petrecut" sau este petrecut. Timpul nu este trăit, în acest caz, ca timp. Alături de asta, există o cu totul altfel de experienţă a timpului şi ea mi se pare cel mai profund înrudită atît cu cea a sărbătorii, cît şi cu cea a artei. Aş dori s-o numesc, spre deosebire de timpul gol, ce trebuie umplut, timpul plin ori timpul propriu [*Eigenzeit*]. Oricine ştie că, atunci cînd este sărbătoare, clipa aceea sau răgazul acela sînt umplute de sărbătoare. Lucrul acesta nu s-ar fi întîmplat datorită cuiva care avea de umplut un timp gol, ci invers: timpul a devenit festiv atunci cînd a venit vremea sărbătorii şi de aceasta se leagă nemijlocit caracterul celebrării sărbătorii. Este ceea ce putem numi timpul propriu – şi care este cunoscut tuturor din propria experienţă de viaţă. Formele fundamentale ale timpului propriu sînt copilăria, tinereţea, maturitatea, bătrîneţea şi moartea. În cazul acesta, nu se calculează şi nu se alcătuieşte un timp total din bucăţi, dintr-o suită lentă de momente vide. Continuitatea scurgerii uniforme a timpului, pe care o observăm şi o socotim cu ceasul, nu ne spune nimic despre tinereţe şi bătrîneţe. Timpul care îl face pe un om să fie tînăr sau bătrîn nu este acela al ceasornicului. Există, evident, o discontinuitate. Remarcăm brusc despre cineva că a devenit bătrîn sau despre altcineva că nu mai e copil. Lucrul de care ne dăm

seama atunci este timpul său, timpul propriu. Or, mi se pare specific şi pentru sărbătoare faptul că prin propriul său caracter festiv pretinde timp şi ne reţine astfel timp, făcîndu-ne să zăbovim. Aceasta înseamnă sărbătorirea. Caracterul calculabil, disponibil, cel în care decidem de obicei asupra timpului nostru, este suspendat, altfel spus, în sărbătorire.

Trecerea de la astfel de experienţe temporale ale vieţii trăite la opera de artă este simplă. În gîndirea noastră, fenomenul artei are totdeauna o mare apropiere de determinarea fundamentală a vieţii care are structura fiinţei „organice". Este astfel de înţeles pentru oricine cînd spunem că o operă de artă este oarecum o unitate organică. Putem lămuri repede ce se înţelege prin această afirmaţie. Se înţelege că ne dăm seama de modul în care aici fiecare particularitate, fiecare moment din contemplare, din text sau din orice altceva este reunit cu întregul, aşa încît apare ca ceva înnădit, nu cade în afară ca o parte moartă, tîrîtă de curentul a ceea ce se întîmplă. Este mai degrabă centrat pe un fel de mijloc. De asemenea, printr-un organism viu mai înţelegem şi că are o astfel de centrare în sine, încît toate părţile nu sînt subordonate unui al treilea scop determinat, ci servesc propriei conservări şi vivacităţi. Kant a denumit foarte frumos acest lucru ca fiind „finalitatea fără scop", care este tot atît de proprie organismului cît şi, în mod evident, operei de artă[31]. Îi corespunde una dintre cele mai vechi definiţii din cîte există pentru frumosul artistic: ceva este frumos „dacă nu i se poate adăuga nimic şi dacă nimic nu-i poate fi înlăturat" (Aristotel)[32]. Este de la sine înţeles că această definiţie nu trebuie luată în litera ei, ci *cum grano salis*. Putem chiar să o răsturnăm şi să spunem: densitatea tensională a ceea ce numim „frumos" se vădeşte tocmai prin aceea că îngăduie o sferă de variabilitate a unor transformări, înlocuiri, adaosuri şi lăsări la o parte posibile – pornind însă de la o structură nucleară ce nu se cuvine a fi atinsă, dacă vrem ca

31. „Introducere" la *Critica facultăţii de judecare.*
32. *Etica nicomahică*, B 5, 1106 b 10.

plăsmuirea să nu-și piardă unitatea vie. În această privință, o operă de artă este într-adevăr asemănătoare cu un organism viu: o unitate structurată în sine. Dar aceasta înseamnă că își are și timpul său propriu.

Firește, nu rezultă de aici că ea își are tinerețea, maturitatea și bătrînețea sa, precum adevăratul organism viu. Rezultă, în schimb, că și opera de artă este determinată nu printr-o durată calculabilă a întinderii sale temporale, ci prin propria sa structură temporală. Să ne gîndim la muzică. Oricine cunoaște vagile indicații de tempo pe care compozitorul le folosește pentru marcarea diferitelor părți ale unei bucăți muzicale. Prin ele se indică ceva foarte nehotărît și care totuși nu constituie, să zicem, o îndrumare tehnică a compozitorului, de al cărui bun-plac ar depinde ca ceva să fie abordat mai repede sau mai lent. Trebuie să luăm timpul corect, adică așa cum este cerut de operă. Indicațiile de mișcare sînt numai niște îndrumări pentru a păstra tempoul „just" ori pentru a ne plasa corect față de ansamblu. Tempoul just nu e niciodată măsurabil, calculabil. Una dintre marile erori, devenită posibilă prin arta mașinistă a epocii noastre (și care, în anumite țări cu o birocrație deosebit de centralistă, s-a extins și asupra exploatării artei), este faptul că se normează în acest domeniu și că, de pildă, este canonizată înregistrarea „autentică" de către compozitor sau o înregistrare „autentică" autorizată de acesta, cu toate tempourile și ritmicizările sale. Executarea acesteia ar însemna moartea artei reproductive și înlocuirea ei totală cu o aparatură mecanică. Dacă într-o reproducere se imită doar modul în care un altul a realizat mai înainte redarea autentică, reproducerea este micșorată și coborîtă la o comportare necreatoare, iar celălalt, auditorul, observă – dacă în genere mai observă ceva.

Este vorba aici, din nou, despre arhicunoscuta diferențiere a spațiului liber dintre identitate și diferență. Trebuie să găsim timpul propriu al bucății muzicale, tonul propriu al unui text poetic, iar acest lucru nu poate avea loc decît în urechea „internă". Orice reproducere, orice recitare a unei poezii, orice reprezentație teatrală, în care apar maeștri oricît de mari ai

artei mimice sau oratorice, ai artei cîntului, ne oferă o trăire cu adevărat artistică a operei înseşi numai atunci cînd cu urechea noastră interioară mai auzim şi cu totul altceva decît ceea ce se produce de fapt în faţa simţurilor noastre. Abia ceea ce este înălţat în idealitatea acestei urechi interioare – nu reproducerile, reprezentaţiile sau prestaţiile mimice ca atare – ne furnizează pietrele pentru construcţiile operei. E o experienţă pe care o face oricare dintre noi, în special cînd auzim o poezie. Nimeni nu ne poate spune într-un mod satisfăcător o poezie, cu glas tare, nici măcar noi înşine. De ce stau lucrurile aşa? Întîlnim acum din nou munca de reflecţie, travaliul spiritual propriu-zis ce se ascunde în aşa-zisa plăcere. Plăsmuirea ideală se naşte numai pentru că sîntem activi în transcenderea momentelor contingente. Ca să ascultăm în mod adecvat o poezie, într-o atitudine receptivă pură, s-ar cuveni ca interpretarea să nu aibă un timbru individual. Nu există un asemenea timbru în text. Însă fiecare are un timbru vocal individual. Nici o voce din lume nu poate atinge idealitatea unui text poetic[33]. Fiecare în parte este supărătoare, într-un anumit sens, prin contingenţa sa. Desprinderea de această contingenţă o realizează cooperarea pe care trebuie s-o prestăm ca participanţi la acest joc.

Tema timpului propriu al operei de artă poate fi prezentată deosebit de frumos în legătură cu cazul experienţei ritmului. Ce minunat este ritmul! Există cercetări psihologice care arată că ritmicizarea este o formă a auzului nostru şi a comprehensiunii înseşi[34]. Dacă desfăşurăm o suită de zgomote ori de sunete ce se repetă în mod regulat, nici un ascultător nu se poate abţine de la a adopta ritmul acesteia. Unde este de fapt ritmul? Există aşa ceva în raporturile temporale fizice obiective şi în procesul undelor fizice obiective, în undele sonore şi altele de acest gen – sau e în capul ascultătorului? Aceasta e

33. Explicaţii mai detaliate, în legătură cu aceasta, în articolele „Stimme und Sprache" şi „Hören – Sehen – Lesen", în *Kunst als Aussage*.
34. *Cf.* Richard Hönigswald, „Vom Wesen des Rhythmus", în *Die Grundlagen der Denkpsychologie. Studien und Analysen*, Leipzig – Berlin, ed. a II-a, 1925.

cu siguranţă o alternativă ce poate fi pricepută imediat ca atare în starea ei brutală nesatisfăcătoare. Lucrurile stau într-adevăr aşa: desprindem cu urechea ritmul şi îl auzim înăuntrul nostru. Exemplul acesta al ritmului unei serii monotone nu este, fireşte, un exemplu de artă – dar el arată că noi auzim şi un ritm pus în configurarea însăşi, atunci cînd ritmicizăm de la noi, adică atunci cînd sîntem noi înşine realmente activi ca să-l desprindem cu auzul.

Aşadar, orice operă artistică are ceva asemănător unui timp propriu, pe care, ca să zicem aşa, ni-l impune. Adevărul acesta nu este valabil numai cu privire la artele tranzitive, la muzică, dans şi limbă. Dacă ne aruncăm privirea peste artele statuare, ne amintim că noi construim şi citim tablouri sau că „ne plimbăm prin" şi „colindăm" o operă arhitectonică. Acestea sînt plimbări în timp. Un tablou nu ne este accesibil exact la fel (de repede sau de încet) cu un altul. Şi, mai întîi de toate, arhitectura. Una dintre marile falsificări ivite datorită artei reproducerii din epoca noastră este aceea că adeseori receptăm cu o anumită decepţie marile opere de construcţie ale culturii umane, cînd le vedem pentru prima oară în original. Ele nu sînt deloc atît de picturale pe cît ni le reprezintă reproducerile fotografice. În realitate, deziluzia aceasta înseamnă că, în mod absolut, n-am sesizat încă – dincolo de simpla calitate vizuală, picturală a clădirii – ceea ce este ea ca arhitectură, ca artă. Trebuie deci să ne ducem acolo şi să intrăm, trebuie să ieşim, trebuie s-o vedem de jur împrejur, s-o cunoaştem pas cu pas şi să cîştigăm prin efort ceea ce creaţia promite fiecăruia pentru propriul sentiment vital şi pentru înălţarea sa. Aş dori, de fapt, să rezum astfel consecinţa acestei scurte reflecţii : în trăirea artei, ni se cere să învăţăm de la opera artistică o modalitate specifică de a zăbovi. Este o întîrziere ce se caracterizează, evident, prin aceea că nu devine plictisitoare. Cu cît ne angajăm şi zăbovim mai mult, cu atît opera apare mai grăitoare, mai variată, mai bogată. Esenţa experienţei temporale a artei este aceea că învăţăm să întîrziem. Poate că aceasta este replica finită, acordată nouă, la ceea ce se cheamă eternitate.

Să rezumăm acum desfăşurarea reflecţiilor noastre. Ca la orice retrospectivă, este vorba să conştientizăm ce pas înainte am făcut o dată cu ansamblul reflecţiilor noastre. Problema în faţa căreia ne pune astăzi arta cuprinde dinainte datoria de a reuni ceea ce se dezmembrează şi se confruntă într-o tensiune: pe de o parte, aparenţa istorică, iar pe de alta, aparenţa progresivă. Aparenţa istorică poate fi caracterizată ca fiind orbire a culturii, conform căreia este important numai ceea ce este familiar în tradiţia culturii. Invers, aparenţa progresivă trăieşte într-un fel de critică ideologică amăgitoare, întrucît criticul crede că timpul ar trebui să reînceapă cu azi şi cu mîine şi ridică astfel pretenţia să cunoaştem temeinic tradiţia în care sîntem situaţi şi s-o lăsăm în urmă. De fapt, enigma pe care ne propune s-o dezlegăm tema artei este tocmai concomitenţa a ceea ce aparţine trecutului şi a ceea ce este actual. Nimic nu este simplu stadiu preliminar şi nimic nu e simplă degenerare; trebuie să ne întrebăm mai degrabă ce anume uneşte o asemenea artă ca artă cu ea însăşi şi în ce mod este arta o victorie asupra timpului. Am încercat s-o facem în trei paşi. Primul pas caută o fundamentare antropologică în fenomenul prisosului ludic. O caracteristică ce determină foarte profund existenţa umană este faptul că omul (în propria-i sărăcie instinctuală, în propria-i lipsă de stabilitate [*Festgelegtheit*] din cauza funcţiilor instinctive) se înţelege pe sine ca fiind liber şi totodată cunoaşte ameninţarea libertăţii, ceea ce constituie tocmai umanul. În această chestiune, merg pe urmele antropologiei filosofice inspirate de Nietzsche şi dezvoltate de Scheler, Plessner şi Gehlen. Am încercat să arăt că aici îşi are originea calitatea propriu-zis umană a existenţei: reunirea trecutului cu prezentul, contemporaneitatea timpurilor, a stilurilor, a raselor, a claselor. Toate acestea sînt omeneşti. Ceea ce ne distinge este – aşa cum o numeam la început – privirea radioasă a Mnemosinei, a muzei păstrării în minte şi a stăruinţei. Unul dintre motivele de bază ale explicaţiilor mele a fost acela de a conştientiza faptul că ceea ce înţelegem prin atitudinea noastră faţă de lume şi prin efortul nostru creator

constituie ţinerea în loc a ceea ce este trecător – dînd formă sau participînd la jocul formelor.

În această privinţă, faptul că în activitatea respectivă precipită într-un mod special experienţa finitudinii existenţei umane nu este întîmplător, ci este pecetea spirituală pusă pe transcendenţa interioară a jocului pe acest prisos, în bunul-plac în ceea ce este ales, liber ales. Moartea este pentru om gîndirea dincolo de propriul răgaz pe pămînt. Înmormîntarea, cultul morţilor şi întreaga risipă uriaşă în arta funebră şi în ofrande reprezintă o păstrare a efemerului şi a perisabilului într-o nouă durată proprie. Acesta mi se pare acum pasul înainte pe care îl facem după toate reflecţiile noastre: nu mai calificăm caracterul de „prisos" al jocului doar ca bază propriu-zisă a ridicării noastre creator-plăsmuitoare la artă, ci recunoaştem în spatele acestuia, ca motiv antropologic cu rădăcini mai adînci, ceea ce desparte jocul omenesc şi în special jocul artistic de toate formele de joc ale naturii, distingîndu-l de ele. Acest joc al artei conferă durată.

A fost primul pas pe care l-am făcut. De el s-a legat apoi chestiunea vizînd identitatea a ceea ce ni se adresează ca semnificativ în acest joc de forme, în devenirea sa formativă [*Gestaltwerdung*] şi în „fixarea" sa în calitate de creaţie. Ne-am legat atunci de vechiul concept de simbolic. Şi în acest caz, aş vrea să fac acum un pas mai departe. Spuneam că simbolul este acel lucru după care recunoaştem ceva – aşa cum gazda recunoaşte oaspetele după *tessera hospitalis*. Dar ce înseamnă recunoaştere? Recunoaşterea nu înseamnă a vedea ceva încă o dată. Recunoaşterile nu sînt o serie de întîlniri; este vorba de a recunoaşte ceva ca pe un dat pe care-l cunoaştem deja. Faptul că orice recunoaştere a fost desprinsă tocmai de contingenţa primei luări la cunoştinţă, fiind ridicată la rang de ideal, constituie procesul propriu-zis al „simţirii ca acasă" omeneşti, al acelei *Einhausung* – expresie a lui Hegel pe care o folosesc în acest caz. Cunoaştem cu toţii acest lucru. Este cuprins totdeauna în recunoaştere faptul că în prezent cunoaştem mai veridic decît am putut s-o facem în sfiala clipei primei întîlniri.

Recunoaşterea face vizibil durabilul din ceea ce este trecător. Or, funcţia propriu-zisă a simbolului şi a conţinutului simbolic al tuturor limbajelor artistice este aceea de a desăvîrşi acest proces. Este tocmai chestiunea care ne preocupă. Ce recunoaştem deci, propriu-zis, cînd e vorba de o artă ale cărei limbaj, vocabular, sintaxă şi stil sînt într-un mod atît de specific goale şi care ne apar atît de străine ori îndepărtate de marile tradiţii clasice ale culturii noastre? Nu e oare tocmai semnul distinctiv al modernităţii faptul că e confundată într-o atît de profundă sărăcie de simbol, că în progresismul lipsit de respiraţie al religiozităţii avansării tehnice, economice şi sociale ne sînt refuzate tocmai posibilităţile de recunoaştere?

Am încercat să arăt că lucrurile nu stau ca şi cum am putea vorbi pur şi simplu de timpuri bogate, ale unei generale familiarităţi cu simbolul, şi de timpuri sărace, de golire a simbolului, ca şi cum favoarea acordată altor vremuri şi defavorizarea prezentului ar fi nişte date simple. În realitate, simbolul constituie o obligaţie a construcţiei. Se pune problema să realizăm posibilităţile de recunoaştere, într-un cerc foarte larg de obligaţii şi avînd în faţă ofertele foarte diferite pe care le face întîlnirea. Astfel, este desigur cu totul altceva dacă, pe de o parte, ne familiarizăm acum, printr-o însuşire istorică, pe baza culturii noastre istorice şi în deprinderea cu activitatea culturală burgheză, cu un vocabular care era de mai multă vreme cel de la sine înţeles al vorbirii (încît vocabularul însuşit al culturii istorice se amestecă în vorbirea noastră la întîlnirea cu arta) – ori dacă, pe de altă parte, apare noua silabisire a unor vocabulare necunoscute, pe care trebuie să ne-o perfecţionăm pînă la posibilitatea de a citi.

Ştim doar ce înseamnă să poţi citi: literele dispar imperceptibil şi numai sensul discursului se construieşte. În fiecare caz, abia constituirea sensului în punerea de acord e cea care ne face să zicem: „Am înţeles ce se spune aici". Abia aceasta perfectează o întîlnire cu limbajul formelor, cu limbajul artei. Sperăm că este evident acum faptul că e vorba de un raport reciproc. Se amăgeşte cel care-şi închipuie că poate avea una şi

o poate respinge pe cealaltă. Nu putem declara îndeajuns de hotărît că cel care crede că arta modernă este degenerată nu va putea înţelege cu adevărat marea artă a epocilor precedente. Este cazul să ne convingem că trebuie mai întîi să silabisim fiecare operă de artă, apoi să învăţăm s-o citim – pentru ca abia pe urmă aceasta să înceapă să vorbească. Arta modernă este un mijloc de a ne avertiza să nu ne închipuim că am putea asculta chiar şi limbajul vechii arte fără să învăţăm să silabisim, fără să ne deprindem a citi.

Desigur, aceasta e o datorie a prestaţiei noastre, pe care o lume în care indivizii comunică unii cu alţii nu o presupune pur şi simplu, nici n-o primeşte recunoscătoare ca pe un dar. Trebuie să construim tocmai această comunitate comunicativă. „Muzeul imaginar", acea vestită formulare a lui André Malraux pentru concomitenţa tuturor epocilor artei şi a realizărilor acestora în conştiinţa noastră, este – chiar dacă într-o formă indirectă – o recunoaştere involuntară, ca să zicem aşa, a acestor sarcini. Adunarea unei astfel de „colecţii" în imaginaţie reprezintă tocmai prestaţia noastră – şi e uimitor că n-o posedăm niciodată şi nici n-o întîlnim de-a gata, de pildă cînd mergem la un muzeu să privim ceea ce au adunat alţii. Altfel spus : sîntem plasaţi, ca fiinţe mărginite, în nişte tradiţii, fie că le cunoaştem sau nu, fie că sîntem conştienţi de ele ori destul de orbiţi ca să credem că noi am luat-o de la capăt. Aceasta nu schimbă cu nimic puterea tradiţiilor asupra noastră. Schimbă însă ceva în cazul înţelegerii noastre, atunci cînd analizăm atent tradiţiile în care ne aflăm şi posibilităţile pe care ni le oferă pentru viitor sau cînd ne imaginăm că ne putem înstrăina de viitorul în care vom trăi, programîndu-ne şi construindu-ne din nou. Tradiţia nu înseamnă, fireşte, o simplă conservare, ci o transpunere. Aceasta presupune însă că nu păstrăm totul neschimbat, într-un mod conservator, ci că învăţăm să spunem şi să pricepem un lucru mai vechi într-un mod nou. Folosim cuvîntul „transpunere" şi pentru traducere.

Fenomenul traducerii este într-adevăr un model pentru ceea ce înseamnă tradiţia în realitate. Ceea ce a fost limba rigidizată

a literaturii trebuie să devină limbă proprie. Abia atun literatura este artă. Acest lucru este valabil întru totul şi ceea ce priveşte arta plastică şi arhitectura. Să ne gîndim sarcină dificilă e aceea de a pune de acord în mod productiv adecvat marile construcţii ale trecutului cu realitatea modern şi cu formele de comunicaţie ale acesteia, cu deprinderile sa de a privi, cu posibilităţile de iluminat şi altele de acest ge Pot să povestesc, cu titlu de exemplu, cît de impresionat a fost cînd, într-o călătorie în Peninsula Iberică, am ajuns în ce din urmă într-o catedrală în care nici o lumină electrică n întuneca, prin iluminat, adevăratul limbaj al vechilor domu ale Spaniei şi Portugaliei. Lucarnele prin care te uiţi parcă plin senin şi portalul deschis, prin care lumina curge în valu în casa Domnului, constituiau evident forma adecvată a acces bilităţii acestor impunătoare cetăţi ale lui Dumnezeu. Ceea nu vrea să însemne însă că ne-am putea anula pur şi simp obiceiurile de a privi. O putem face tot atît de puţin pe cît putem înlătura propriile deprinderi de viaţă, de comunicare toate celelalte. Dar datoria de a pune de acord ziua de azi ceea ce a rămas împietrit în trecut este o bună ilustrare pent ceea ce este dintotdeauna tradiţia. Ea nu e o cultivare a mon mentelor, în sensul conservării. Este o continuă acţiune re procă între prezentul nostru şi ţelurile sale şi acele forme a trecutului, care noi înşine sîntem.

Ceea ce ne interesează, aşadar, este să lăsăm să existe ce ce este. Aceasta nu înseamnă să repetăm doar ceea ce şti deja. Nu în forma unei trăiri repetitive, ci prin întîlnire ajun să existe ceea ce a fost pentru cei care sîntem.

În sfîrşit, al treilea punct, sărbătoarea. N-aş vrea să m prezint o dată modul în care se comportă timpul şi timp propriu al artei faţă de timpul propriu al sărbătorii, ci să m concentrez asupra ideii că sărbătoarea este cea care le într neşte pe toate. Caracteristica sărbătoririi mi se pare a fi ace că ea nu înseamnă ceva decît pentru cel care participă la e Este vorba de o prezenţă aparte şi care trebuie realizată toată conştiinciozitatea. A aminti aceasta presupune chestionar

critică a vieţii noastre culturale, cu centrele sale de savurare a artei şi cu episoadele sale de descărcare de povara existenţei zilnice, ca formă a experienţei culturale. De conceptul de frumos se leagă, după cum aminteam, faptul că el înseamnă publicitate şi stare verticală [*Stehen*] în contemplare, ceea ce presupune însă că există o ordine vitală cuprinzînd, printre altele, şi formele modelării artistice, decorarea, alcătuirea arhitectonică a spaţiului în care trăim şi împodobirea sa cu toate formele de artă posibile. Dacă arta are într-adevăr ceva de-a face cu sărbătoarea, înseamnă că ea trebuie să depăşească limita unei asemenea determinări, aşa cum o descriu eu, şi o dată cu aceasta şi limitele privilegiului de cultură, după cum ea trebuie să rămînă imună şi la structurile comerciale ale vieţii noastre sociale.

Nu contestăm faptul că se pot face afaceri cu arta şi că artiştii pot fi, eventual, şi victimele comercializării creaţiei lor. Dar nu aceasta este de fapt funcţia artei – astăzi şi dintotdeauna. Pot aminti cîteva fapte. De pildă, marea tragedie greacă este şi astăzi o temă pentru cititorii cei mai instruiţi şi mai ageri. Anumite fragmente corale ale lui Sofocle şi ale lui Eschil apar cifrate aproape ermetic, în concizia şi în forma accentuată a declaraţiilor lor imnice. Şi totuşi, teatrul atic însemna reunirea tuturor. Iar succesul, uriaşa popularitate pe care a cîştigat-o integrarea cultică a jocurilor în teatrul atic dovedeşte că aceasta nu era reprezentaţia rezervată unei pături superioare şi nici nu servea satisfacerii unui comitet festiv, care acorda apoi premiile pentru piesele cele mai bune.

O artă asemănătoare a fost şi este, cu siguranţă, marea istorie a polifoniei occidentale, ce-şi are originea în muzica bisericească gregoriană. O a treia experienţă este una pe care noi toţi o putem face şi astăzi, întocmai ca şi grecii – şi faţă de acelaşi obiect. Este tragedia antică. Primul director al Teatrului de artă din Moscova (1918 sau 1919, după Revoluţie) a fost solicitat să deschidă teatrul revoluţionar cu o piesă revoluţionară – şi el a jucat cu un succes colosal *Oedip rege*. Tragedia antică în orice timp şi pentru orice societate! Coralul gregorian

şi desfăşurarea sa artistică, dar şi muzica *Patimilor* lui Bach constituie replica creştină la aceasta. Nimeni nu se poate înşela în această privinţă. Aici nu mai este vorba de o simplă participare la concert – aici se petrece altceva. Ca participant la un concert îţi este clar că e vorba de o altă formă de comunitate decît cea care se adună cu ocazia executării *Patimilor* în marile interioare bisericeşti. Acolo, e la fel ca la o tragedie antică. O asemenea adunare înglobează de la cea mai înaltă exigenţă a culturii artistice, muzicale şi istorice pînă la cea mai simplă nevoie şi receptivitate a inimii omeneşti.

Afirm acum cu toată seriozitatea: *Opera de trei parale* sau discurile ce fac să răsune şlagăre moderne, atît de iubite astăzi de tineret, sînt tot atît de legitime. Ele au, de asemenea, o posibilitate declarativă şi de instituire a comunicării ce depăşeşte toate clasele şi toate premisele culturale. Nu înţeleg prin aceasta acel entuziasm al contagiunii psihologice în masă, care încă există şi care a fost, cu siguranţă, întotdeauna un însoţitor al trăirii autentice comunitare. În lumea noastră de excitaţii puternice şi de manie experimentalistă, deseori guvernate comercial, într-o manieră iresponsabilă, multe lucruri sînt indiscutabil de o factură despre care nu putem spune că intemeiază cu adevărat o comunicare. Entuziasmul ca atare este o comunicare durabilă. Trebuie să ne spună însă ceva faptul că copiii noştri se simt exprimaţi cu uşurinţă şi nemijlocit, în modul cel mai de la sine înţeles, într-o anumită prefacere a lor în obiect de joc [*Bespieltwerden*] prin muzică – cum trebuie s-o numim – sau prin forme ce au adesea un foarte sărăcăcios efect de artă abstractă.

Ar trebui să ne fie clar că ceea ce trăim aici ca o luptă nevinovată pentru programul ce trebuie ascultat ori pentru discul ce trebuie pus, în conflictul dintre generaţii sau, mai bine zis, în continuitatea generaţiilor – căci doar şi noi, cei mai în vîrstă, învăţăm – se petrece şi în ansamblul societăţii noastre. Cine crede că arta noastră este doar o simplă artă a păturii superioare se înşală amarnic. Cel care gîndeşte astfel uită că există stadioane, hale de maşini, autostrăzi, biblioteci

populare şi şcoli profesionale care, pe bună dreptate, sînt adeseori mult mai luxos împodobite decît excelentele noastre vechi gimnazii umaniste, în care praful şcolar era aproape un element formativ – şi după care, personal, sînt sincer nostalgic. In fine, acela uită şi mass-media cu efectul lor de difuziune asupra întregii noastre societăţi. N-ar trebui să nesocotim astfel de elemente. Există cu siguranţă un mare pericol pentru civilizaţia umană în pasivitatea care intervine datorită folosirii unor multiplicatori mult prea comozi ai culturii. Acest lucru e valabil, înainte de toate, pentru mass-media. Dar tocmai aici i se formulează oricui o cerinţă umană – celui mai în vîrstă, care atrage şi educă, precum şi celor mai tineri, care sînt atraşi şi educaţi : să predea şi să înveţe prin activitatea proprie. Ni se cere tocmai să punem la contribuţie activitatea propriei noastre voinţe de a şti şi a puterii de a alege în privinţa artei, ca şi a tot ce este răspîndit pe calea mijloacelor de informare în masă. Abia atunci trăim arta. Inseparabilitatea dintre formă şi conţinut devine efectivă sub forma acelei nondistincţii cu care arta ne iese în întîmpinare sub forma a ceea ce ne spune şi ne mărturiseşte ceva.

E necesar să ne lămurim conceptele opuse prin care această trăire se anulează, ca să zicem aşa. Aş dori să descriu două extreme. Una constituie forma plăcerii pentru o calitate cunoscută. Aici se află, cred, originea kitsch-ului, a nonartei. De la ea auzim ceea ce ştim deja. Nu vrem să ascultăm nimic altceva şi ne bucurăm de această întîlnire ca de una care nu ne invalidează, ci ne confirmă într-un mod lipsit de forţă. Este totuna cu faptul că cel pregătit pentru limbajul artei resimte tocmai ceea ce s-a voit [*Gewolltheit*] în acest efect. Observăm că se „vrea" ceva cu cineva. Orice kitsch comportă ceva din această strădanie, deseori foarte bine intenţionată şi plină de bunăvoinţă în sine – şi tocmai aceasta nimiceşte arta. Întrucît ceva este artă numai atunci cînd necesită propria construcţie a plăsmuirii, prin învăţarea vocabularului, a formelor şi a conţinutului, pentru a se împlini realmente comunicarea.

Cea de-a doua formă este cealaltă extremă, opusă kitsch-ului : gurmanderia estetică. Ea este cunoscută îndeosebi

în atitudinea faţă de artiştii reproductivi. Oamenii se duc la operă deoarece cîntă Callas, şi nu fiindcă e reprezentată o anumită operă. Înţeleg că aşa stau lucrurile. Susţin însă că aceasta nu promite să procure o trăire artistică. Evident, să-ţi fixezi în conştiinţă actorul sau cîntăreţul şi mai ales artistul, în funcţia sa de mijlocitor, constituie o reflecţie secundară. Trăirea pe deplin a unei opere de artă este de aşa natură încît ne situăm, admirativi, tocmai în faţa discreţiei actorilor – cînd nu se arată pe ei înşişi, ci evocă opera, compoziţia şi coerenţa interioară a acesteia, pînă la calitatea involuntară de a fi de la sine înţeleasă. Este vorba aici de două extreme: „voinţa de artă" pentru anumite scopuri manipulabile, ce ni se înfăţişează în kitsch, şi completa ignorare a cuvîntării propriu-zise pe care ne-o adresează o operă de artă, în favoarea unui strat secundar de satisfaceri ale gustului.

Adevărata obligaţie mi se pare situată între aceste extreme. Ea constă în a primi şi a reţine ceea ce ni se transmite datorită forţei formale şi înălţimii configurative a artei autentice. De cîtă ştiinţă căpătată printr-o cultură istorică se ţine seama aici, în general, este, la urma urmelor, o problemă minoră sau o chestiune secundară. Arta din timpurile mai vechi ajunge la noi numai prin străbaterea filtrului timpului şi datorită tradiţiei păstrate vii, care se transformă în mod viu. Arta nonobiectuală a modernismului poate avea – desigur, doar în producţiile sale cele mai bune, pe care cu greu le putem distinge astăzi de imitaţii – exact aceeaşi densitate a coeziunii şi aceeaşi posibilitate de adresare nemijlocită. Ceea ce nu se află încă în coerenţa închisă a unei structuri, ci se găseşte acolo într-o curgere trecătoare este preschimbat în opera artistică într-o plăsmuire durabilă, care rămîne – astfel încît a creşte în interiorul ei înseamnă totodată a creşte dincolo de noi înşine. Faptul că „în răstimpul care şovăie, există ceva ce poate fi reţinut" – aceasta este arta de astăzi, arta de ieri şi dintotdeauna.

# Experiența estetică și cea religioasă

Ca orice fel de experiență, trăirea poetică, precum și cea religioasă resimt nevoia cuvîntului. Acestui fapt îi corespunde sensul grecesc primordial al expresiilor respective: poezia este „facere” prin cuvînt, iar teo-logia este „vorbire” despre divinitate. Nu trebuie să presupunem pur și simplu că avem de-a face aici cu două lucruri deosebite, cu vorbirea poetică sau cu cea religioasă. Este clar că nu se poate distinge cu ușurință între limbajul poeziei și cel al tradiției mitologice. Poeții ne-au transmis, în general, tradiția mitologică. Existența unui limbaj poetic *sau* a unuia religios este și mai problematică, de exemplu, în tradiția indiană ori chineză, în cazul cărora nu ne-am putea întreba nici măcar atît: este aceasta creație poetică, este religie sau filosofie? În mod evident, o caracteristică a evoluției occidentale a spiritului este faptul că în primul rînd acolo a avut loc (în mod manifest și în legătură cu deșteptarea științei și a filosofiei) o tensionată dezbatere cu tradiția religioasă și poetică, ce a dus în cele din urmă la distincția dintre discursul poetic și cel religios. Nu vom putea tematiza, prin urmare, experiența poetică și pe cea religioasă într-o absență abstractă a timpului, ci va trebui să ne punem problema diverselor moduri ale discursului și a experienței ce stă la baza sa, plecînd de la propria noastră tradiție creștin-occidentală.

Mi se pare că această chestiune se impune mai întîi datorită faptului că în tradiția iudeo-creștină întîlnim pentru prima oară religia cărții sfinte, așa încît termenul „Scriptură” capătă valabilitate canonică; în englezește, de exemplu, *Scripture* lasă să se înțeleagă imediat, fără nici un adaos, că este vorba despre

Biblie. Aşadar, de apariţia acestei forme de religie, în tradiţia căreia ne găsim – ca şi în aceea a moştenirii „umaniste" a grecilor şi romanilor –, se leagă faptul că pentru noi nu doar filosofia şi poezia, ci şi poezia şi religia se îndepărtează una de cealaltă şi prin aceasta întreaga tradiţie „păgînă" a Antichităţii clasice este lipsită de însăşi pretenţia sa de adevăr. Din acest punct, tema noastră capătă tensiunea unei posibile probleme. Ar fi lipsit de sens să ne întrebăm dacă Lao-zi a fost poet, pristav religios sau mai degrabă filosof.

În tema noastră este astfel vizată o problemă ce nu se înţelege de la sine, ci implică o anumită pre-înţelegere, a cărei clarificare este importantă. În măsura în care e vorba de discurs şi de scriitură, tema noastră este una hermeneutică. „Hermeneutica" era un cuvînt foarte uzual în secolul al XVIII-lea, pentru ca mai apoi aproape să dispară, de-a lungul unui întreg secol. Pe atunci aparţinea limbajului uzual. Se putea vorbi despre „hermeneutica" unui bărbat plin de înţelegere, capabil să se transpună într-altul şi să perceapă dimpreună cu el ceea ce este ascuns, ceea ce este neexprimat în celălalt. Schleiermacher, fondatorul hermeneuticii generale, se referea mereu la faptul că arta hermeneuticii îi este indispensabilă, în fond, şi vieţii sociale. „Cine ar putea, zice el, să aibă relaţii cu nişte oameni deosebit de spirituali, fără să se străduiască şi el să asculte ceea ce se strecoară printre cuvinte, aşa cum citim printre rînduri în scrierile spirituale şi dense? Cine n-ar vrea, de asemenea, să socotească demnă de o consideraţie mai atentă şi să releve punctele vii dintr-o conversaţie importantă, ce poate deveni cu uşurinţă, în mai multe direcţii, şi o acţiune importantă?..."

Astfel, talentul hermeneutic nu e, de fapt, nimic altceva decît puterea de a înţelege ceea ce ni se pare greu inteligibil şi neobişnuit.

Această obligaţie se întîlneşte, ca exigenţă supremă, în ansamblul experienţei noastre de viaţă, totdeauna acolo unde se pune problema să determinăm pe cineva să ne spună ceva. A învăţa acest lucru e o datorie niciodată încheiată în viaţa

oricărui om. Dar chiar și atunci cînd facem abstracție de o astfel blocadă morală prin egoism, cu siguranță că sarcina înțelegerii se situează sub dificultățile ce se ivesc. Așa se întîmplă în special acolo unde o limbă înghețată, fixată în scriere, trebuie făcută să vorbească din nou. În privința aceasta, e clar că înțelegerea unor texte este o sarcină grea. Se impune să facem un text să vorbească din nou.

Cu siguranță însă că ceea ce e decisiv, în acest caz, nu e realitatea exterioară a scrisului. E adevărat, ce-i drept, că orice manieră de scriere pretinde transformarea într-o vorbire. Scrisul este, de altfel, o trimitere înapoi la o rostire originară. În acest sens, textul nu ridică nicidecum pretenția să fie pus să vorbească din nou, cînd îi citim forma inscripționată. În cazul unor texte „literare" (în sensul cel mai larg), cu siguranță însă că nu vorbitorul este cel care trebuie să vorbească din nou, ci textul, știrea, mesajul. Modul în care se poate întîmpla acest lucru constituie o problemă aparte. Vorbim pe bună dreptate de *arta* scrisului atunci cînd creația poetică și literatura izbutesc „să vorbească". Ne întrebăm : cum reușește artistul scrisului să-și facă textul să vorbească de la sine, în așa fel încît nici nu ne mai gîndim să ne întoarcem la actul originar al rostirii cuvîntului viu ? Situația este, desigur, diferită în cazul textelor religioase ale tradiției noastre iudeo-creștine. Ceea ce ne vorbește din Sfînta Scriptură nu se bazează în primul rînd pe arta scrisului, ci pe autoritatea sinagogii sau a bisericii care glăsuiește acolo.

Astfel, dacă vrem să analizăm deosebirea dintre discursul poetic și cel religios, avem de-a face cu două genuri de texte eminente. Trebuie să avem în vedere implicațiile speciale a ceea ce sînt cele două feluri de texte. Există mai întîi textul pe care îl numim, într-un sens mai restrîns, „literatură". Eu îi spun textul „eminent" [1]. Nu e vorba de niște însemnări oarecare pe care le facem cînd schițăm în scris o expunere ori cînd scriem

1 Vezi în legătură cu aceasta articolul „Der »eminente« Text und seine Wahrheit", în *Kunst als Aussage*, pp. 286 *sqq*.

o scrisoare în locul unei comunicări verbale. În toate aceste cazuri, ceea ce este scris nu urmăreşte decît să ne trimită înapoi, la ceea ce a fost la origine vorbit. Dimpotrivă, un text eminent este unul pe care îl citim ca text, aşa încît sîntem direcţionaţi exact invers, asupra faptului că „stă scris".

Trebuie să admitem că limba uzuală nu cunoaşte folosirea cuvîntului „text" numai în asemenea cazuri eminente cum sînt textul Bibliei, textul de lege sau cel „literar"; prin „text" se înţelege de obicei fixarea „tehnică" a vorbirii prin scris; în general, ea conferă inscripţiei, prescripţiei, textului de lege valabilitate normativă, şi nu autonomie, în sensul de „literatură". Un text literar este, din contra, aşa cum o spune cuvîntul, ceva ce este ţesut din fire, în aşa fel încît are coeziune în el însuşi. Un asemenea discurs, dacă este realmente text, trebuie să comporte o coeziune proprie, astfel încît discursul „să se afle aici" şi să nu mai trimită înapoi, la o spunere propriu-zisă. Cînd se întîmplă acest lucru – în afara contextului practicii juridice sau bisericeşti –, textul este „autonom".

Am pornit de la ideea că, în cadrul tradiţiei greceşti, este imposibil să distingi în mod special între limbajul poetic şi cel religios. Există, desigur, un cult şi forme de exprimare verbală în cult. Însă tradiţia religioasă a grecilor s-a constituit prin creaţie poetică. O numim tradiţie mitică, fiindcă nu cunoaşte nici o altă atestare decît pe aceea că este povestită. La început au fost poveştile cu zei şi cu eroi. Forma în care se narează povestirile despre zei şi eroi, în care se repovesteşte, reprezintă totdeauna o nouă interpretare. Astfel se desăvîrşeşte libertatea povestirii. Ea poate include chiar şi critica zeilor, pe care o găsim la marii poeţi greci ce urmează epocii epice, de exemplu critica zeilor homerici. Unitatea indisolubilă dintre discursul poetic şi cel religios se vădeşte, nu în cele din urmă, în faptul că pînă şi critica adusă poeţilor de filosofia greacă rămîne, într-un sens ultim, tot teologie. Dacă Platon ştie să dea formă miturilor sale cu o deosebită măiestrie, printr-un amestec baroc de motive religioase tradiţionale şi concepte filosofice, faptul se datorează caracteristicii întregii tradiţii: aceea de

ноstеса adevărul cu falsul, de a fi vestire a celor de sus totodată libertate a jocului.

La originea caracterului de la sine înțeles al creației poetice acești stă *proemiul* lui Hesiod, în care muzele îi apar poetului îl asigură că sînt în stare să-l învețe multe lucruri false *și* ulte adevărate. Un caracter neobligatoriu aparte capătă glas aceste versuri. Cine este atent la versuri nu se poate îndoi faptul că ele spun mereu lucruri de ambele feluri, și adevărate, și false (muza rezervîndu-și libertatea). Întrebarea este identă încă de aici: ce fel de pretenție la adevăr e aceasta, ică se însoțește cu libertatea născocirii? Este o întrebare prea ne cunoscută. N-ar trebui să ne lăsăm înșelați de un concept odernist al esteticului ori a ceea ce e doar poetic – ca și cînd funcția ar fi fost vreodată alta. Creația poetică n-a constat ciodată doar în măiestria formală a unei configurări lingvistice armonioase, ci în aceea că mărturisește ceva ce ține să fie levărat. În cercetările mele, am numit aceasta, într-o formure nu tocmai frumoasă, „nondistincția estetică"[2]. Din esența țelegerii poetice face parte faptul că ea nu ține cont în special „exergasia", de modalitatea elaborării – un termen al picturii ecești. Prin configurarea stringentă a formalului verbal, sînt ediate mai curînd conținuturi, înălțate astfel la o prezență tuitivă palpabilă, care ne satisface pe deplin.

Ne întrebăm din nou: cum arătau toate acestea la început? ım stă mitul între creația poetică și adevăr? Prima caracteitică a mitului este să povestească[3]. Și ar trebui să știm totdeauna ce înseamnă a povesti: un proces infinit deschis în ıe și care nu se epuizează niciodată în sine. Povestitorul care ne lasă impresia că ar putea continua mereu să povestească e un povestitor. Ceea ce înseamnă însă că, dacă în forma vestirii se vorbește despre divin, în însăși această formă comunicare se află o depășire a ceea ce este realmente

---

*Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 122 *sqq*.

*Cf.* în legătură cu aceasta articolul „Mythologie und Offenbarungsreligion", în *Kunst als Aussage*, pp. 175 *sqq*.

spus către ceva situat dincolo. Sfera divinului despre care se povesteşte, comportarea zeilor, legătura dintre oameni şi eroi cu zeii – toate acestea dau o serie nesfîrşită de povestiri. Forma epică a literaturii este expresia acestor povestiri.

O altă formă de folosire a vorbirii, strîns legată de aceasta, pare să fie invocarea – sau poate că ar trebui să spunem de-a dreptul: numirea. Fiindcă această numire (cel puţin în sensul în care o folosesc aici în legătură cu invocarea) nu trebuie confundată cu acea luare în posesie adamică, din creaţie, din vremea cînd Adam a dat un nume fiecărui lucru. Experienţa despre care este vorba aici este mai curînd cea a invocării pe care omul o adresează zeului. Homer atestă constant că muritorii îi cheamă într-adevăr pe zei pe nume, avînd însă conştiinţa că nu ştiu dacă îi strigă cu numele adevărat. „Zeus sau oricum vrei să fii chemat...” este, de exemplu, una dintre figurile retorice obişnuite ale invocării epice. O asemenea invocaţie trimite şi ea, în mod vădit, dincolo de ceea ce ştim şi face să devină vizibil ceva ce se sustrage propriilor noastre prehensiuni şi concepte şi care, în orice caz, nu apare în ceea ce ştim. Cu toate acestea, bucuria de a numi, „enumerarea” de nume, este un moment esenţial în ţinuta „epică” a „povestitorului”, după cum declară limpede, şi Homer, şi Hesiod.

Or, pasul spre „literatură” pe care îl face o atare tradiţie mistică şi poetică – dacă trebuie să-l comprim într-o formulă – este pasul de la povestirea de mituri la operă. Conceptul de operă şi de operă artistică nu e lipsit, desigur, de probleme. După cum se ştie, în estetica progresivă actuală, se încearcă să se elimine conceptul de operă. Se consideră că nu depinde totul de operă, care îi lasă „consumatorului” distanţa contemplării şi a gustării, ci de actul întîlnirii unice, de şocul pe care îl trăim. Cred, cu toate acestea, că există raţiuni hermeneutice pentru a spune că opera rămîne operă. Înseamnă că orice configurare, identificabilă, în general, în aşa fel încît folosim pentru ea expresii precum „frumoasă”, „densă”, „elocventă”, este deja, întrucît e caracterizată astfel, „*ergon*” – operă. În cultul religios ca atare, nu există această tranziţie spre operă. Ritmul,

ceremonia, formele comportamentului religios pot fi solide și fixate și pot fi mereu repetate, pentru că așa e obiceiul. Aici nu avem distanța judecății, ci sîntem absorbiți în executare. Desigur însă, chiar un mobil* ori o indicație de interpretare își au identitatea lor, tocmai ca un dans unic, pe care îl admirăm ca măiestrit. Chiar o improvizație la orgă poate fi o „operă". Ne apare „frumoasă" sau, după caz, „goală" și „inexpresivă". Este ceva ce se judecă chiar dacă a fost văzut sau auzit o singură dată. Este, pentru noi, configurarea unei opere. Aș vrea să spun că o asemenea tranziție de la o execuție repetată la „operă" pare să aibă loc în literatura greacă pas cu pas și se desăvîrșește, în cele din urmă, prin tendința pe care o capătă spre text, spre opera citită. Putem urmări modul în care toate formele discursului poetico-religios, în cadrul cărora poeticul nu poate fi separat de religios, se înalță la forma de operă, fie prin recitare rapsodică, ce cu siguranță nu mai era cult, fie prin reprezentarea liricii corale și a dansului său – scoase, fără îndoială, din acei *nomoi* ai practicii zilnice a cultului. Astfel, tragedia – despre care știm cu toții că, în pofida oricărei intercalări în cadrul general al ordonărilor religioase, era o dramă – reprezenta un spectacol închis în sine, pe care îl judeca un juriu ce distribuia premiile. Pretutindeni se tinde spre autonomia textului, așa încît trecerea la ceea ce este efectiv scris și la ceea ce nu mai e decît citit nu este surprinzătoare.

Ce este însă implicat, propriu-zis, în faptul că ceva devine „literatură", că, altfel spus, a devenit într-atît operă sau text, încît poate fi făcută să vorbească ca atare, ca „literatură"? Că aceasta e, într-adevăr, însăși opera devenită autonomă, ce trebuie făcută să vorbească – și nu autorul, ca acest vorbitor –, rezultă din faptul că în fiecare reproducere, chiar și în aceea prin propria vorbire a cititorului sau a autorului, intervine un moment de ezitare, de contingent. Un text adevărat, care este text în acest sens eminent, nu se măsoară după modul originar în care a fost spus pentru prima dată de la început. Resimțim

* Referire la „mobilurile" lui Calder (n.tr.).

întotdeauna ceva penibil cînd ascultăm un poet recitindu-şi propriile opere. De ce are tocmai *această* voce, pentru ce tocmai această intonaţie, la recitirea acelui lucru? Urechii mele interioare nu-i poate fi suficientă, pe deplin, nici un fel de realizare posibilă a vorbirii, nici măcar aceea prin propriul meu glas[4] Orice recitator al unui „text" ştie acest lucru. Textul a cîştigat o idealitate ce nu poate fi pe deplin acoperită prin nici o realizare.

Problema teatrului, „reproducerea" în sensul realizării scenice, este, la rîndul său, altceva şi confirmă, cu toate acestea idealitatea „literaturii". Aici intră în joc un nou strat al realităţii, un fel de a doua creare. Şi un text dramatic rămîne de asemenea, în virtutea idealităţii configurării sale literare criteriul pentru o atare „a doua" creare. Să ne gîndim, de exemplu, la interpretarea unui rol, la limita spaţiului de joc ce-i este acordat de către textul poetic. Este o problemă complicată, a suprapunerii unei idealităţi peste alta, asupra căreia ar fi încă de insistat. Eu aş deduce însă o consecinţă generală din idealitatea acestei „fiinţe grăitoare" [*Sprechendseins*] a textelor cărora nu le corespunde nici un vorbitor: idealul unei asemenea deveniri grăitoare a textelor ca texte include, ca ultimă consecinţă, intraductibilitatea. Este clar că „literatura" se diferenţiază de orice altceva scris sau transmis în scris, prin aceea că depinde de apariţia sa lingvistică – şi nu numai de „sens". Traducerea textelor literare este ea însăşi o sarcină literar-poetică, ce nu poate reuşi decît aproximativ. Forma extremă a unei „literaturi", ce se apropie de completa intraductibilitate, este în mod vădit, idealul liricii simbolice a acelei *poésie pure* Ea reprezintă astfel consecinţa supremă a unei configurări verbale ce lasă în urma sa orice comunicare de conţinuturi, în favoarea execuţiei. Cînd semnificaţia şi sunetul se cumpănesc ca nişte centre de greutate specifice şi cînd aceasta are loc astfel încît unitatea unui discurs se realizează fără nici un alt mijloc sintactic – şi acesta a fost, într-un anumit sens, idealul

4. Date mai detaliate în legătură cu această chestiune în *Kunst als Aussage*, articolele „Stimme und Sprache" şi „Hören – Sehen – Lesen".

lui Mallarmé –, nu înseamnă că unitatea de sens a discursului ar fi primejduită ori suspendată. Mi se pare o confuzie. Acest ideal al poeziei „pure" dovedește însă că limba vorbește în deplina sa idealitate sensibilă, în care sensul și sunetul s-au unificat. Creșterea operei poetice din limba preliterară a povestirii mitice și a cîntecului pare să fi ajuns aici la o înălțime la care „totul este simbol".

Aș dori să pun alături de această formă a textului eminent „Scriptura" și cartea sfîntă, în care istoria narată a epocii primitive devine document. „Document" [*Urkunde*] trebuie să aibă aici înțelesul deplin al cuvîntului german, acela de document valabil. Este, evident, ceva nou. De ce fel de atestare printr-un document era nevoie aici? Nici o religie antică, pe care o știm din tradiția noastră apuseană, nu a cunoscut conceptul de zei falși. Zeii însemnau acea existență aflată „dincolo" de viața de toate zilele, sfera divinului, către care căutau calea unele interpretări și ilustrări mereu noi, de natură poetică și „filosofică". Ipoteza era, în acest caz, realitatea univocă, potrivit căreia popoarele străine nu puteau avea în minte nimic altceva decît această realitate covîrșitoare a divinității, așa încît cunoscuta preluare a zeilor popoarelor subjugate sau ai orașelor cucerite, de pildă, alături de propriii zei romani, nu constituia nimic deosebit. Din acest gest nu ne glăsuiește atît o înțelepciune statală, cît faptul că prin el se exprimă o raportare cu totul generală la universalitatea divinului. Aceasta se schimbă o dată cu apariția religiilor bazate pe revelație. Și acest cuvînt nu se poate aplica decît religiilor iudaice și creștine – făcînd abstracție de islamism, al cărui document religios reprezintă o problemă cu totul specială pe care n-o pot discuta, din păcate, necunoscînd araba. Ambele posedă documente care nu numai că relatează o istorie, ci o și atestă de-a dreptul. Istoria străveche a poporului ales narează nu doar povestiri despre o epocă primitivă, caracterizată de apropierea de Dumnezeu, așa cum se întîmplă în tradițiile mitice ale altor religii. Vechiul Testament se pretinde a fi Cuvîntul lui Dumnezeu: o lege care obligă și care constituie o făgăduință întemeiată pe respectarea legii;

mînia lui Dumnezeu şi credinţa în el sînt strîns legate. Ceea ce atestă Scriptura este fidelitatea faţă de un contract, o relaţie dintre lege şi supunerea la lege şi, încă din secolul al II-lea înainte de Hristos, tocmai *Scriptura* era cea care ţinea unită comunitatea religioasă a iudeilor, ca un document întemeietor.

Să punem acum alături de această istorie străveche a poporului lui Israel străvechea istorie creştină. „Noul Testament" nu mai reprezintă un astfel de contract. În loc de „lege" şi „supunere", trebuie să spunem aici *kerygma* – „mesaj" – şi „credinţă". Pentru a ilustra însă raportul dintre mesaj şi credinţă într-un mod profan, în scopul de a-l distinge de raportul dintre lege şi supunere din Vechiul Testament, v-aş îndrepta atenţia asupra esenţei făgăduinţei. Şi o promisiune îşi are, desigur, obligativitatea sa. Dar făgăduinţa nu este asemenea unei legi care-l obligă pe celălalt să i se supună. Ceea ce constituie Noul Testament nu seamănă însă nici cu fidelitatea partenerilor faţă de un contract. Cine promite consimte voluntar la un angajament. Orice făgăduinţă este conform esenţei sale, axată pe libertate. Şi nu numai că îndeplinirea sa nu poate fi silită prin mijloace juridice, ca în cazul contractului, în mod de la sine înţeles; ea este, într-adevăr, o promisiune abia atunci cînd este acceptată. Aşa ştim: dacă cineva promite prea mult şi dacă îi vrem binele, îi spunem: „Mai bine nu promite!". Prin acceptare, se naşte valabilitatea obligatorie, dar nu printr-un contra-serviciu, ci tocmai prin nimic altceva decît prin acceptare. Mi se pare că aceasta e o bună analogie profană la conceptul de credinţă. Mesajul Evangheliei este o ofertă liberă păstrată deschisă – şi mesajul este îmbucurător doar pentru cine o acceptă.

Dacă e îngăduit să descriem lucrurile în această formă, chiar şi fără o competenţă teologică, s-ar putea deduce o consecinţă hermeneutică. Vreau să spun că, dacă mesajul creştin este un asemenea gen de ofertă – o promisiune liberă – faţă de care nimeni nu are vreo pretenţie, el este adresat tuturor şi, totodată, este cuprinsă într-însul, pentru cel ce a acceptat acest mesaj, sarcina de a-l transmite altora. Cuvîntul „a transmite

[*ausrichten*] e unul foarte interesant. A transmite un mesaj nu înseamnă a-l repeta. Cel care transmite, ca să zicem așa, un mesaj atît de „lipsit de sens”, adică textual fără referință, încît capătă un sens fals în situația concretă, nu poate spune că-l transmite efectiv. Este un bine cunoscut motiv din *Eulenspiegel*. A transmite un mesaj presupune ca acesta să fi fost înțeles. De aceea el trebuie spus mai departe, dar în așa fel încît să ajungă corect la ceilalți. Transmiterea unui mesaj implică, așadar, înțelegerea și transmiterea lui plină de înțelegere. Ca ultimă consecință, aceasta înseamnă că el pretinde să fie „tradus”. În privința aceasta, o traductibilitate universală aparține esenței mesajului creștin. Porunca misionară a Bisericii creștine derivă din caracterul Evangheliei și dacă a transmite realmente un mesaj înseamnă să i-l spui celuilalt astfel încît să-l înțeleagă, atunci faptul că Biblia a fost tradusă în limba poporului și că, pînă la urmă, Evanghelia a fost transmisă în toate limbile este cu adevărat o consecință rațională și esențială. Redactarea în grecește a povestirilor despre Isus, organizarea traducerilor latinești, versiunea gotică ș.a.m.d. se situează în acest plan, iar mișcarea reformatoare a răspîndit, în cele din urmă, traducerea Bibliei în limbile popoarelor.

Mi se pare că aceasta e baza pornind de la care se pot determina toate formele discursului religios și ale vorbirii uzuale religioase în tradiția creștină. Toate formele serviciului religios creștin, în sfera catolică, precum și în cea protestantă, servesc, la urma urmelor, singurei obligații de „a transmite” mesajul paradoxal al credinței. Aici, dificila sarcină de a face să ți se spună ceva atinge încordarea extremă. Fiindcă aici este emis un mesaj incredibil. El nu se leagă de caracterul de la sine înțeles al morții și al nemuririi, al salvării și al mîntuirii. Mesajul creștin reprezintă mai curînd o exigență ce anihilează orice așteptare firească, întrucît nu dă urmare înțelegerii privind meritul și răsplata, vina și pedeapsa. Flacius, fondatorul hermeneuticii protestante din ansamblul școlar de la Wittenberg, a arătat foarte corect, în opinia mea, că în această particularitate a propovăduirii creștine stă sarcina ultimă a hermeneuticii.

Toate celelalte ciudățenii numeroase pe care le întîlnim Sfînta Scriptură, depărtarea în trecut a limbii, a gramaticii, realităților și altele de acest gen, pretind, desigur, niște cuno tințe pentru a face posibilă o mai bună înțelegere a neobișnu tului text. Tema specifică a hermeneuticii, pe care o formulea: creștinismul, o constituie însă stranietatea fundamentală caracterul surprinzător a ceea ce se află în mesajul creștin ( atare. El culminează prin aceea că înseși mîntuirea și credin sînt înțelese cu totul în sensul de grație divină, așa încît mei tul și vrednicia își pierd valabilitatea. Acest lucru este îndre tat împotriva *oricărei* așteptări a naturii umane; și pentru ( întotdeauna e vorba doar de această unică chestiune, de ex gența credinței, toate formele discursului religios pe care întîlnim în creștinism vor să fie adjuvante ale credinței.

În serviciul divin protestant, aceasta se manifestă prin po: ția centrală a predicii. Totuși, și celelalte forme ale serviciul divin creștin și întreaga viață bisericească sînt, în ultin instanță, ajutoare ale credinței: viața comunității înseamn coabitarea întru credință, așa cum și aceasta și-a găsit expres în învățătura despre Sfîntul Duh. Față de aceasta, cuvînt predicii are particularitatea de a fi cuvîntul fiecărei persoai în parte, care își mărturisește adeziunea la conținuturile ( credință ale Bisericii, și ia cuvîntul ca martor și ca ajutător credinței. Predica este, prin urmare, punctul culminant pr priu-zis al retoricii bisericești, în care unul se adresează cel mulți, încercînd să le împărtășească mesajul mîntuirii.

Rezultă de aici că discursul poetic și cel religios sînt, tradiția creștină, tipuri de text diferite. Aceasta nu exclu( faptul că unele conținuturi religioase pot avea și un aspect po tico-literar, ce le diferențiază de alte texte religioase. Urmea: de aici sarcina finală de a face inteligibilă interferența ambel aspecte. În acest scop, aș dori să întregesc conceptul centr al simbolicului, atît din teoria artei, cît și din fenomenolog religiei, prin conceptul opus al semnului, căruia aș vrea să atribui o nouă demnitate.

Simbolul este definit prin aceea că prin intermediul lui este cunoscut și recunoscut ceva[5]. Aceasta corespunde sensului primordial al cuvîntului, care își avea funcția, în general cunoscută, în modalitatea antică a pașaportului. Într-un sens asemănător vorbim și despre simbolurile religioase. Comunitatea se recunoaște și se confirmă prin recunoașterea simbolurilor sale. Cînd estetica germană clasică a dat o nouă extensiune universală conceptului de simbol (avîndu-și originea în platonismul creștin și devenind mai apoi uzual în disputa modernă a confesiunilor), ea a urmat semnificația originară a cuvîntului „simbol" – aceea de a fi lucrul prin care ceva este cunoscut și recunoscut. Dacă aceasta era, în cadrul Bisericii, comunitatea conținuturilor credinței, acum forța simbolului operei de artă este definită prin aceea că nu trimite înapoi, la ceva comun, pe care îl înlocuiește, ci conștientizează prin propria sa putere de mărturie, că ceva este comun. Trăirea acelui „acesta ești tu!" poate varia de la cea mai înaltă și înspăimîntătoare expresivitate a zguduirii tragice pînă la o adiere de semnificație ce te face să șovăi; de la întîlnirea cu regele Oedip pînă, să zicem, în fața unuia dintre acele tablouri ale lui Mondrian, de o muțenie apăsătoare; există totuși ceva comun: recunoașterea[6]. Fără îndoială, opera de artă provoacă ceva asemenea unei recunoașteri; aceasta ne ajută din nou să ne simțim ca acasă – sarcină a existenței, trasată omului, ca fiind una ce nu poate fi rezolvată niciodată pînă la capăt.

Ce diferite sînt, față de aceasta, propovăduirea și făgăduința mesianică! Ce înseamnă, în actul incarnării și în mesajul pascal, recunoașterea în sensul expresiei „acesta ești tu!"? Desigur, nu un pas înainte al simțirii ca acasă a omului în lume, în măsura în care ea mai oferă încă purificarea de teamă și milă prin mîhnirea tragică. Într-un asemenea „acesta ești tu!" nu ne întîmpină bogăția infinită de posibilități ale vieții și

5 În legătură cu conceptul de simbol, a se vedea *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*), vol. I, pp. 76 *sqq.* și, în volumul de față, „Actualitatea frumosului".
6 *Cf. Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 119 *sqq.*

ale lumii, ci tocmai extrema sărăcie a lui *„ecce homo”*. Trebui să dăm cuvîntului o cu totul altă intonaţie: *„acesta* eşti tu!” această fiinţă neajutorată, expusă suferinţei şi morţii. În faţ. acestui infinit refuz al chinului morţii, mesajul pascal trebui să devină realmente un mesaj.

În ambele experienţe, structura simbolului apare ca recu noaştere. Şi totuşi, stilul notorietăţii, pe care se sprijină recu noaşterea şi într-un caz, şi în celălalt, este unul fundamenta diferit. Pretenţia mesajului creştin era, într-adevăr – şi aceast îi conferă exclusivitatea – aceea că numai el a învins cu adevă rat moartea, întrucît vesteşte suferinţele şi moartea asumat în numele nostru de Isus ca pe un act de mîntuire. Văzut dinspre această pretenţie exclusivă, festivismul sublim şi expli caţia sărbătorească a credinţei în morţi, pe care le-au cultiva culturile religioase mai vechi, apar ca un unic mare refuz a morţii. Să ne gîndim la felul în care Novalis a făcut din asta, în ale sale *Imnuri către noapte*, punctul de plecare al viziunii sale privind filosofia istoriei.

Acest dublu sens şi această diferenţă în „acesta eşti tu!” se pot articula cu ajutorul conceptului de semn. Bineînţeles că, sub acest raport, trebuie să facem abstracţie cu totul de aşa-zisul uz al semnelor, cărora le spunem semantică şi semio tică, sau oricum altfel. Semnul este înţeles aici în sens religios. Mi se pare nu doar o tradiţie pietistă a citirii Bibliei cea în care discursul religios al Sfintei Scripturi este citit aşteptînd ca din ea să i se împărtăşească cuiva un semn. Mi se pare mai degrabă o exigenţă generală a acceptării mesajului creştin, ceea ce Luther a exprimat prin formula *„pro me”*. Este vorba aici despre mai mult decît o simplă comuniune, în adunarea în jurul unor simboluri. O asemenea comuniune poate decurge de aici şi este cu siguranţă o componentă a oricărui cult – şi aceasta în orice religie. Semnul este însă ceva dat numai aceluia care e în stare să-l ia ca atare.

Un prieten mi-a istorisit odată o povestire ce nu este numai decît măgulitoare pentru pastori, dar este într-un fel conso latoare. Un bărbat, pe atît de simplu de felul său pe cît de

cucernic, care avea un renume internațional ca modelator de caractere tipografice, a luat parte într-o zi la un serviciu religios protestant. Cînd au ieșit din biserică, prietenul meu i-a zis: „N-a pălăvrăgit iarăși îngrozitor pastorul?". La care primi un răspuns neașteptat: „A, bine, se poate, n-am băgat de seamă deloc!". Omul fusese atent, în mod vădit, în timpul predicii, la ceea ce trebuia să i se adreseze lui prin mesaj. În felul acesta, mesajul exista doar pentru el și numai astfel mesajul era ceea ce este. Iată o ilustrare pentru ceea ce înțeleg eu prin „semn": nu-i nimic pe care să te bizui, nimic ce au văzut totuși cu toții și, cu toate acestea, de așa natură încît, dacă este luat ca semn, își are siguranța lui incontestabilă. Există o vorbă a lui Heraclit care pune bine în evidență acest raport: „zeul din Delphi nici nu vorbește, nici nu tăinuiește nimic, ci arată"[7]. Trebuie doar să înțelegem ce înseamnă „arătarea". Nu este un substitut pentru „vedere" și se deosebește de orice declarație ori de refuzul ei (de tăcere), tocmai prin faptul că ceea ce este arătat e accesibil numai aceluia care privește în direcția respectivă și vede.

Mi se pare că, fără o asemenea introducere a conceptului de semn, adevărata deosebire dintre discursul poetic și cel religios nu poate fi realmente descrisă – în orice caz, nu așa cum a ajuns la desăvîrșire în istoria creștină și cum și-a găsit expresia în uzul din afara religiei, prin lărgirea conceptului de simbol. În cadrul unui ansamblu ordonat creștin, recunoașterea artei (care, în practica antică, era o ducere mai departe, de la sine înțeleasă, a vestirii și adevărului religios) constituie o problemă foarte serioasă. Deja prin moștenirea iudaică ce se ascunde în istoria bisericească creștină, arta plastică, în special, era o chestiune problematică. În cele din urmă, decizia creștină s-a pronunțat în favoarea tabloului, adică a artei plastice, dar cu o fundamentare care aduce în mod expres în prim-plan preeminența propovăduirii Scripturii și prin aceasta principiul ajutorului religiei. Arta plastică funcționează ca *Biblia pauperum*, adică în chip de Scriptură pentru cei ce nu sînt capabili să citească și să înțeleagă textul biblic. Și muzica juca un rol

7. *Fr.* 93: ...οὔτε λέγει οὔτε κρύπτει ἀλλὰ σημαίνει".

însemnat în cultul creştin – ca o parte a cultului însuşi, ca o manifestare şi o recunoaştere a comunităţii, fie în coralul liturgic şi în dezvoltările sale tot mai artistice, fie în forma naivă a cîntecului totdeauna cam tărăgănat al comunităţii din serviciul divin protestant. Şi poezia şi calitatea poetică pot fi întîlnite în contextul lingvistic religios. Admirăm astfel rangul înalt al poeziei ebraice, care a consimţit la o atît de profundă contopire interioară cu limba tradiţiei religioase, încît nu s-a mai resimţit nici un fel de încordare. Ar trebui însă, pînă la urmă, să recunoaştem şi modalităţii narative specifice izvoarelor Noului Testament faptul că în ele este sădită arta povestirii. Poate că nu e în stare să concureze cu nivelul înalt al unor texte din Vechiul Testament, dar există şi acolo părţi de o pătrunzătoare densitate a naraţiunii, cum sînt, de pildă, unele parabole din *Evanghelia după Marcu*. Ceea ce nu schimbă cu nimic realitatea că, în contextul biblic, aceasta nu este literatură şi nu e un text autonom. Mesajul astfel relatat vrea să fie luat ca mesaj. Aceasta se constituie însă nu atît ca o formă simbolică a recunoaşterii, cît ca semn ce ni se adresează.

Mi se pare, cu toate acestea, lipsit de sens să construim o opoziţie între artă şi religie, ba chiar şi numai între discursul poetic şi cel religios, şi mai ales să îndepărtăm de orice pretenţie de adevăr ceea ce arta spune individului. În orice mărturie artistică este vestit ceva, este cunoscut şi recunoscut ceva. Ceea ce e legat de o asemenea recunoaştere seamănă întotdeauna cu un fel de uimire, cu o mirare şi aproape cu o spaimă, pentru că aşa ceva s-a întîmplat ori pentru că unor oameni le-a reuşit aşa ceva. Totuşi, pretenţia mesajului creştin trece dincolo de acest nivel, arătînd direcţia contrară. Mesajul arată ce nu le poate izbuti oamenilor şi-şi cîştigă tocmai de aici pretenţia şi radicalitatea ofertei sale. Dacă înţelegem ca specificitate a Evangheliei faptul că trebuie să primim acest mesaj împotriva oricărei aşteptări şi speranţe, radicalitatea Luminismului apărut din creştinism devine inteligibilă. Pentru prima oară în istoria omenirii, religia este declarată, în general, superfluă şi înşelătorie sau autoînşelare.

# Intuiţie şi plasticitate

Orice privire în istoria esteticii ne arată că arta şi literatura sînt legate de conceptul de intuiţie şi – cel puţin aceasta din urmă – de conceptul valoric de plasticitate. Într-adevăr, este vorba de unul dintre cele mai recente domenii problematice ale filosofiei, dar fundamentarea sa se stabileşte, evident, o dată cu delimitarea conceptului şi cu critica raţiunii „pure", care crede că ajunge la cunoaştere numai prin concepte. O dată cu aceasta, conceptul de intuiţie suferă o revalorizare. Formularea lui Baumgarten a unei *cognitio sensitiva* ce distinge acel *pulchre cogitare* ne îndreaptă deja în această direcţie, iar *Critica facultăţii de judecare* a lui Kant caracterizează plăcerea estetică drept una „lipsită de concept", evidenţiind capacitatea imaginaţiei în jocul forţelor cognitive ce alcătuiesc plăcerea estetică. Intuiţie nu înseamnă aici nimic altceva decît o reprezentare a imaginaţiei.

De fapt, conceptul kantian de intuiţie nu capătă realmente o formulare terminologică în legătură cu estetica, ci se află în centrul *Criticii raţiunii pure*. El este acolo piesa critică opusă noţiunii de concept şi corectivul metafizicii raţionaliste. Teoria lui Kant despre spaţiu şi timp ca forme ale intuiţiei, singurele prin care îi poate fi „dat" ceva omului finit, admite din această cauză şi „intuiţia intelectuală" (de care urmaşii idealişti ai lui Kant au făcut atîta caz), numai ca pe o caracteristică a „intelectului infinit", care nu-i este dat omului. Numai un asemenea intelect este în stare să „privească în fiinţă" ideile sale, aşa cum reflecţia transcendentală a lui Fichte înţelege, mai tîrziu, actul de intuire ca fiind unul de privire spre ceva (în înţeles activ). În critica lui Kant, toate acestea aparţin cunoaşterii

metafizice. I se demonstrează acesteia, prin *Critica rațiun* *pure*, că fără intuiție conceptele sînt goale și nu fac posibil nici o cunoaștere.

Dincolo de această delimitare critică ce ne trimite înapoi l ceea ce este dat sensibil în percepție, nu trebuie să uităm îns că imaginația nu este limitată la funcția sa pentru cunoaștere teoretică, ci reprezintă capacitatea generală de a avea „intuiț (reprezentare) chiar și fără prezența obiectului", iar acesta est singurul punct de vedere din care intuiția devine o problemă î domeniul artei și al esteticii.

Dacă plecăm de la conceptul de percepție ori chiar de l acela de judecată de percepție, ratăm din start localizare problemei; de asemenea, în privința cunoașterii teoretice n trebuie să trecem cu vederea faptul că, pentru Kant, intuiția conceptul sînt momente analitice ale judecății de cunoaștere îndeplinesc cunoașterea numai prin cooperarea lor. În cadr *Criticii rațiunii pure*, această cooperare stă, desigur, în slujb cunoașterii teoretice; dimpotrivă, în cazul plăcerii estetice est vorba de un joc liber al capacităților cognitive. Cooperarea c intelectul și cu conceptele sale ține, cu toate acestea, de cond țiile de la sine înțelese atît ale plăcerii estetice, cît și ale art geniului. Dimpotrivă, intuiția nu se referă aici la un obiect da

Am atașat, așadar, premeditat conceptului de „intuiție" p acela de „plasticitate", în titlul articolului de față. Prin el s indică deja faptul că această problemă de teoria artei privin intuiția nu trebuie considerată din punctul de vedere al probl maticii teoriei cunoașterii, ci raportată la domeniul mai larg imaginației, în jocul său „liber" și în productivitatea sa. D aceea, cred că se impune din capul locului să nu ne limită privirea la obiectele „vizuale" ori la operele de artă, ci să ave în vedere artele bazate pe limbă, deci, înainte de toate, creaț poetică. Acolo, în utilizarea limbii, în arta retorică și în ce poetică, cuvîntul „plastic" este într-adevăr la el acasă, desemnîn o calitate specială a descrierii și a narațiunii, prin intermedi căreia vedem „în fața noastră", ca să spunem așa, ceva ce n vedem noi înșine, ci care ne este doar povestit.

Evident, aceasta este o calitate estetică. A intui [*anschauen*], a privi [*schauen*], *to show* au de-a face, întru cîtva şi din punct de vedere lingvistic, cu „frumosul", trimiţîndu-ne, la fel ca multe cuvinte ale noastre, în sfera vizuală a arătării, spre ceva vizibil, dar cu o indicaţie ce lasă deschis, într-un mod particular, ceea ce este de văzut. Astfel, acest cuvînt (*Schau* – n.tr.) a fost folosit mai întîi cu privire la intuirea lui Dumnezeu de către mistic şi ne întîlnim cu el, într-un asemenea sens, în unele formulări actuale precum „scenă" [*Schauplatz*, *Schaubühne*], în ziceri ca „a intui ceva" [*etwas anschauen*], „a contempla ceva" [*etwas beschauen*] ori chiar „a fi spectator" [*zuschauen*]. În toate aceste întrebuinţări ale cuvîntului, componenta temporală a întîrzierii şi zăbovirii, aşa cum o presupune absorbirea în actul intuitiv, nu poate scăpa auzului. Amintesc de strădania poetică a lui Hegel din poezia *Eleusis*, unde ni se spune: „Simţul se pierde-n intuire... Eu sînt în ea, sînt totul, sînt doar ea".

Or, desigur, în contextul reflecţiei şi în tradiţia filosofiei, cuvintele germane sînt, mai mult sau mai puţin, nişte alinieri artificiale la conceptele şi cuvintele greco-latine. Astfel, intuirea mistică a lui Dumnezeu îşi are originea în „*videre deum per essentiam*", ceea ce distinge acel *status beatitudinis*, şi, prin aceasta, în echivalentele latineşti pentru grecescul *nous*: *intellectus* şi *intelligentia*. O dată cu aceasta, sîntem transpuşi în lumea conceptelor clasice de *logos*, *nous*, *dianoia*, *theoria* şi *phronesis*, precum şi a corespondentelor lor latineşti, şi va fi folositor să luăm în considerare şi aceste cîmpuri semantice, pentru a-i asigura conceptului de intuiţie justa sa extensiune.

Ce-i drept, primul pericol ce pare să ne ameninţe într-o asemenea întoarcere la limba greacă este o îngustare. Opoziţia dintre intuiţia sensibilă şi cea intelectuală, dintre *aisthesis* şi *noesis*, care ne trimite la Platon, ne aminteşte de povara moştenirii platonismului, care – mai mult sau mai puţin inconştient – apasă asupra gîndirii moderne. Marea realizare a distincţiei dintre sensibil şi inteligibil, prin care Platon a ajutat pentru prima oară matematica să ajungă la o justă înţelegere de sine, a însemnat, pe de altă parte, introducerea unui concept

de „intuiție", format după modelul structural al percepției senzoriale, și părea să implice astfel opoziția exclusivă față de gîndirea conceptuală. Într-adevăr, poziția critică adoptată de Kant împotriva raționalismului secolului al XVIII-lea – după cum arată și titlul disertației sale – reprezintă preluarea conștientă a unui asemenea platonism. Aplicarea conceptelor sensibilului și inteligibilului la experiența artei nu pare însă tocmai ingenioasă. Kant a și evitat, de altfel, acest lucru, folosind jocul facultăților de cunoaștere și nedistingînd în mod absolut obiectul plăcerii estetice de opoziția dintre simțuri și rațiune. În primele paragrafe ale *Criticii facultății de judecare* (§ 3 și § 4), aceasta ne surprinde de-a dreptul. Desigur, moștenirea platonică rămîne sensibilă peste tot unde conceptul de intuiție, orientat după percepția senzorială, este extins asupra cunoașterii conceptuale și unde se vorbește critic despre intuiție intelectuală. Tocmai din această translație mi se pare că se nasc acum neînțelegerile inerente conceptului de intuire în domeniul teoriei estetice și al teoriei artei.

În realitate, „intuiție", ca imediatitate a ființei date sensibil sau spiritual (pe care Husserl ar fi numit-o „dat întruchipat" [*leibhaftige Gegebenheit*] sau, după caz, împlinire plastică a intenției), este un pur concept-limită, o abstracție față de medierile în care se împlinește în sine orientarea umană în lume. Acest lucru se poate verifica deja prin Aristotel. El poate spune că *aisthesis* – oricît ar înțelege-o altminteri ca percepție senzorială specifică – se ridică totdeauna la ceva general : vedem un om, și nu „ceva alb" ; dimpotrivă, el nu poate vorbi despre *nous* ca despre o alcătuire proprie, eminentă a ființei, așa cum poate vorbi, de exemplu, despre cunoștințe, despre *techne*, despre raționalitatea *phronesis*-ului ori despre înțelepciune. Căci ultima „ființă interioară" a principiilor nu se întîlnește ca un dat pentru sine, ci numai în realizarea gîndirii mijlocitoare. Omul trăiește în logos și logosul, „lingvisticitatea" ființei-sale-în-lume, își are determinarea în „plasticizarea" [*Anschaulichmachen*] a ceva, în așa fel încît celălalt să vadă acel ceva. Cuvîntul aristotelic pentru aceasta este δηλοῦν, în care intră rădăcina δη- a comportamentului deictic, a arătării.

Prin aceasta, opoziţia abstractă dintre intuiţia sensibilă şi cea spirituală – după caz, dintre intuiţie şi concept – este depăşită, permiţîndu-ne să ne abatem de la „intuiţie" şi „plastic" şi de la legarea lor exclusivă de cunoaşterea teoretică şi de experienţa ştiinţifică şi să facem cognoscibilă funcţia lor în domeniul estetic şi în cel al teoriei artei. În acest plan etimologic antic, este clar faptul că nu referirea la sensibilitate este ceea ce defineşte conceptul de intuiţie. Pornirea de la datul sensibil induce în eroare gîndirea modernă. Epistemologul care nu vrea să recunoască puterea formativă a distincţiei ce operează în orice percepţie este victima unui concept dogmatic al datului obiectiv, iar teoreticianul artei se lasă cu uşurinţă indus complet în eroare de conceptul raţionalist şi de conceptul contrar al unei *„cognitio sensitiva"*. Experienţa artei nu poate fi înţeleasă plecînd de la opoziţia abstractă faţă de cunoaşterea conceptuală. Lucrul acesta ni-l confirmă, nu în cele din urmă, realitatea că arta poetică n-ar putea deveni literatură, necăpătînd o formă sonoră fără să renunţe la propria ei esenţă. Fundamentul pe care se sprijină toate artele nu este caracterul nemijlocit al datului sensibil, ci procesul formării intuiţiei şi intuiţia apărută ca rezultat al acestuia, acea „reprezentare a imaginaţiei". Expresia adecvată pentru obiectul esteticii ce vrea să fie o teorie a artei ar fi, aşadar, *„cognitio imaginativa"*. Este vorba, desigur, şi aici de un gen de *„cognitio"*. Este greu să recunoaştem totuşi caracterul cognitiv al artei, pornind de la premisa kantiană. Aşadar, nu ne putem bizui în acest sens pe distincţiile clasice cu care începe *Analitica frumosului* a lui Kant. Ceea ce reprezintă acolo punctul de plecare este doar „punctul de vedere al gustului", ceea ce înseamnă idealul frumuseţii „libere", avînd drept model decorativul şi frumosul natural. Ar urma de aici să nu mai vedem arta ca artă, ci ca decorare. Mi se pare că *Teoria estetică* a lui Adorno nu remarcă aici faptul că analitica de tip kantian a frumosului nu poate fi suficientă – şi de ce anume – nevoii de teoria artei, şi nici de ce Hegel, în pofida întregii constrîngeri a sistemului, care îl biruie, ne rămîne mai aproape.

La fel mi se pare că stau lucrurile şi cu abandonare conceptului de operă, care este la modă în teoria artei din zilel noastre. Ambele mi se par o restrîngere inadmisibilă a pro blematicii. Problematica teoriei artei trebuie să se refere l ansamblu, la „artă" încă înainte ca aceasta să fi fost înțeleas ca „artă" şi, de asemenea, după ce nu s-ar mai putea înțeleg astfel. Ce anume este ceea ce face să apară asemenea plăsmu iri, sculpturi sau chiar opere arhitectonice, cîntece, texte o dansuri ca fiind „frumoase" (sau „lipsite de frumusețe", da încă „artă")? „Frumos" nu înseamnă împlinirea unui anum ideal de frumusețe, unul clasic sau baroc, ci defineşte arta c artă, şi anume ca desprindere [*Heraussstehen*] de tot ceea c amenajăm şi folosim altminteri ca util, neinvitînd la nim altceva decît la actul intuirii. Este ceea ce numim o „operă".

A intui însă – şi acesta e punctul spre care ţinteşte întreag reflecţie – nu e acel ideal de cunoaştere teoretică, acel „*unu intuitus*" în care este „prezent" ceva ce ne este accesibil, altmi teri, numai în mod treptat. Intuiţia nu corespunde nici acel formulări a lui Epicur la care este redus conceptul de intuiţi acea ἀθρόα ἐπιβολή. Intuiţia este mai curînd ceea ce trebuie s ne formăm tocmai prin intuire, care include totdeauna o progre sare de la ceva la altceva. Kant spune el însuşi, în mod expre că ordinea cronologică nu trebuie separată de conceptul d intuiţie (*Critica facultăţii de judecare*, B 100). Actul intuir construieşte ceva, aşa încît „stă" un răstimp. Nu trebuie s gîndim deci că aşa-numitele arte plastice au caracterul d „intuiţie" într-un sens privilegiat, pentru că se realizează î obiecte vizuale şi nu în trecerea rapidă pe lîngă noi a sunetulu sau a cuvîntului – şi că celelalte, artele tranzitive, pot doar s se apropie de acest caracter, în măsura în care sînt „intuitive Este adevărat că spunem laudativ despre expunerile vorbite şi mai ales despre povestiri – că sînt plastice, lucru pe care nu spunem despre sculpturi, evident, fiindcă acestea sînt „pla tice" *ipso facto*.

În realitate, nu contează deloc aici deosebirea dintre artel „statice" şi cele „tranzitive", ci relaţia cuvîntului şi

conceptului cu intuiţia, care devine problematică numai în domeniul vorbirii. Faptul că despre operele muzicale cu greu s-ar putea afirma că sînt „plastice" ne spune deja ceva. Dimpotrivă, vom numi eventual „plastic" un desen, de pildă schiţa unui plan, dacă ne putem „reprezenta intuitiv" ceea ce este înfăţişat astfel. În mod vădit, ceea ce ne face să vorbim în acest fel este caracterul descriptiv al schiţei ori al planului, care păstrează o anumită plasticitate, ca în cazul unei descrieri oferite în cuvinte. Această calitate „estetică" a unei descrieri poate sta deci în mod absolut în serviciul unei orientări practice – după cum şi povestirea plastică a unui istoric, în măsura în care poate merita o apreciere estetică, stă în slujba cunoaşterii istorice şi a comunicării acesteia. Tot astfel, nu se va spune despre un dialog dramatic scris pentru scenă că este plastic. El este efectiv „reprezentat" – iar „plasticitatea" liricii o vom lăuda numai cu rezerve, fiindcă valorile sale sonore şi de atmosferă sînt mult mai importante decît descrierea concretului. „Urci din nou pe crîng şi plai/ Luciu abur mut"* este într-adevăr „plastic", dar este în acelaşi timp mult mai mult decît atît: o întreagă atmosferă, în care este cufundat şi învăluit tot ce e plastic, peisajul şi eul visător deopotrivă. Aşa ceva nu mai este o descriere ce ne determină să vedem ceva plastic. O asemenea mărturie poetică este mai curînd un exorcism, un adevărat ritual al sufletului, ce anulează orice distanţă.

Aşadar, „plasticitatea" este mai întîi un predicat valoric al descrierilor, care se pot realiza şi într-o formă abstractă, prin denumiri, prin schemă ori printr-o expresie conceptuală. Ceea ce se cere unor astfel de „descrieri", în general, este doar să fie clare şi inteligibile, nu plastice. Distincţia complementară, aceea că descrierile pot fi plastice, ţine, evident, de „arta" discursului – înainte de toate, în privinţa narării şi îndeosebi în cazul literaturii. Acolo, plasticitatea e un fel de prezenţă proprie a ceea ce este narat: „vezi lucrurile efectiv în faţa ta".

---

* Goethe, „Către lună", în: *Opere*, vol. I, *Poezia*, trad. N. Argintescu-Amza, Editura Univers, Bucureşti, 1984, p. 77 (n.tr.).

Şi totuşi, ştim că şi aici imaginaţia cititorului şi ascultătorului este cea care înfăptuieşte o asemenea prezenţă – şi încă ce formă ciudată de prezenţă! E adevărat, nu aceea a unei plasticităţi fixabile în mod univoc. Estetica ilustraţiei de carte poate semnala tot felul de lucruri privind problemele însoţirii grafice a unui text narativ (este, de altfel, şi cazul picturii de decoruri pentru teatru). Ceea ce este ilustraţie trebuie să adune într-o imagine „clipa fecundă" şi să păstreze astfel calea de mijloc între autonomia imaginii şi funcţia sa de reprezentare. Depinde de amîndouă. Plasticitatea pe care o lăudăm la un text narativ nu este, dimpotrivă, aceea a unei imagini create prin cuvinte, ce se poate reda. Ea seamănă mult mai mult cu o curgere continuă de imagini ce însoţesc înţelegerea textului şi care se încheie ca într-un fel de rezultat, într-o intuiţie devenită stabilă. Şi cu toate acestea, tocmai „arta" vorbirii are rolul de a stimula imaginaţia la intuiţii, pe care opera de artă a cuvîntului le pune pe picioare şi le preface în „operă" – ca printr-un gen de intuiţie dată de la sine – în aşa fel încît un asemenea discurs poate suspenda sau poate face uitată orice relaţie cu realitatea, pe care o are altminteri. Cu această ocazie, pot apărea variate forme de tranziţie. Vorbirea se poate distinge şi se poate numi „plastică" şi atunci cînd nu ţine să fie artă, ci este doar o simplă dare de seamă despre o întîmplare adevărată. Totuşi, ceva asemănător cu arta anecdotei, despre care sîntem tentaţi să spunem că e prea frumoasă ca să fie adevărată, poate ilustra bine esenţialul acestor tranziţii. Această anecdotă implică într-adevăr o referire esenţială la istorie şi la actorii ei, dar nici o referire adevărată în sensul autenticităţii istorice. De altfel, acest lucru se potriveşte şi pentru romanul istoric – ba chiar pentru tabloul istoric şi, într-o anumită măsură, pentru portret. Plasticitatea unei povestiri nu se măsoară cu fidelitatea reproducerii.

Rolul pe care îl joacă intuiţia în domeniul artei nu va trebui, desigur, să fie îngustat la conceptul valoric de plasticitate. Am văzut, într-adevăr, că evidenţiem plasticitatea ce activează puterea noastră intuitivă numai acolo unde o înţelegere

„simbolică" sau „conceptuală" capătă astfel o însufleţire aparte. E vorba însă de ceva mai mult: de rolul constitutiv pe care intuiţia îl joacă pretutindeni unde opera de artă ajunge să vorbească. Va trebui deci să eliminăm de aici orice funcţie intuitivă, fie şi accesorie, aşadar cu atît mai mult ceea ce are doar caracterul de simplă intuitivizare [*Veranschaulichung*]. Însăşi tratarea de către Kant a raportului dintre concept, idee şi intuiţie în *Critica facultăţii de judecare* ne face să ne gîndim uneori prea mult la „intuitivizare", în măsura în care jocul liber al imaginaţiei „pentru reprezentarea conceptului dat" trebuie să fie conform scopului (B 199). Prin tranziţia la conceptul de geniu, Kant încearcă să se elibereze de acest primat al conceptului „dat", dar acest lucru îi reuşeşte numai în anumite limite. În orice caz, cînd vorbim de „intuitivizare", vorbim în realitate de nişte procese cognitive. Se poate întîmpla ca limitele intuiţiei să fie depăşite acolo şi să intervină intuitivizarea – de exemplu, prin comparaţii plastice –, fiindcă obiectele sînt reprezentabile numai simbolic, aşa cum putem spune de pildă despre numerele mari ori despre spaţiile cu patru sau mai multe dimensiuni. O asemenea „intuitivizare" nu are nimic de-a face, evident, cu rolul intuiţiei în artă.

Fiindcă „intuiţia" nu este un moment secundar. A fi intuiţie, şi anume „intuiţie a lumii" [*Weltanschauung*], este mai curînd trăsătura distinctivă reală a artei [1]. Aceasta nu înseamnă doar că arta apără o pretenţie proprie de adevăr faţă de cunoaşterea ştiinţei – în măsura în care jocul liber al imaginaţiei se referă

---

1 Întîlnim termenul *Weltanschauung*, în acest sens originar, la Kant însuşi, atunci cînd vorbeşte în *Critica facultăţii de judecare* despre infinit ca despre un *noumen* „care nu poate fi intuit el însuşi, dar care stă ca substrat la baza intuirii lumii ca simplu fenomen" (B 92) (*cf.* şi Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, trad. Vasile Dem. Zamfirescu şi Alexandru Surdu, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1981, p. 148 – n.tr.). Fireşte, trebuie să ţinem la distanţă, în acest caz, ca şi la Schleiermacher şi la Hegel, conceptul nostru banal de „concepţie despre lume". Oricum, să ne fie permisă observaţia că nici această formulare cu care ne-am obişnuit, a conceptului de *Weltanschauung*, nu vrea să desemneze atît o esenţă de vederi, cît o perspectivă. A se vedea şi trimiterea din *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I, p. 104).

la „cunoaştere în genere” –, ci şi că intuiţia „interioară", care intră în joc aici, aduce spre intuire lumea şi nu numai ceea ce este obiectual în ea. În prelegerea sa despre estetică, Hegel a încercat să înfăţişeze „modalităţile intuirii lumii”. În acelaşi context, ni se spune că, încă înainte de orice cunoaştere conceptual-ştiinţifică, modul în care privim lumea şi ansamblul fiinţei-întru-lume îşi află configurarea în artă.

Punctul de plecare adoptat de noi în ceea ce priveşte „plasticitatea” îşi arată acum semnificaţia pozitivă. El ne fereşte de tentaţia de a amesteca aici conceptul de intuiţie sensibilă şi, o dată cu aceasta, contradicţia epistemologică abstractă dintre intuiţie şi inteligenţă – în loc să privim aceste „modalităţi de intuire” şi astfel procesele alcătuitoare ce dau formă unei asemenea intuiţii, cu alte cuvinte, în loc să privim productivitatea imaginaţiei şi jocul ei comun cu intelectul. Or, cu siguranţă, intenţia propriu-zisă a întemeierii kantiene a esteticii era aceea de a desfiinţa subordonarea artei faţă de cunoaşterea conceptuală şi, în acelaşi timp, de a nu curma relaţia semnificativă cu actul intelectiv. Mi se pare că aici se află totuşi o slăbiciune a distincţiei kantiene dintre frumosul artistic şi cel natural. După Kant, în cazul artei, jocul „liber” al forţelor imaginative se raportează la conceptul „dat”. Orice frumos artistic nu mai este atunci un frumos „liber”, ci unul „dependent”. Prin aceasta, Kant cade în falsa alternativă dintre artă obiectuală şi natura fără obiect, în loc să înţeleagă libertatea obiectualului (de „concept”) ca pe o variaţie imanentă în creaţia artistică însăşi şi în propria sa raportare la adevăr. Numai existenţa muzicii clasice din epoca sa ar fi putut să-l ferească de această unilateralitate[2].

Oricum, Kant defineşte geniul şi spiritul, „în semnificaţie estetică”, drept capacitatea reprezentării de idei estetice. Chiar dacă acest concept despre „ideea estetică” este mult prea orientat, ca opoziţie faţă de ideea raţională, şi, înainte de toate,

2. *Cf.* rolul tehnicii compoziţionale vieneze, care desăvîrşeşte autonomia operei de artă muzicale.

rămîne prea legat de conceptul unui obiect pe care ideea „îl lărgește" (ceea ce se condensează la Kant în teoria atributelor), putem spune totuși că acest concept de idee estetică formulează ceva just, chiar și independent de o asemenea raportare la obiect. O idee nu este un concept, totuși este ceva spre care trebuie să privim în afară, chiar și cînd prin idee nu ajunge la reprezentare nici un concept determinat al vreunui obiect, așa încît vorbirea despre „lărgirea" unui concept rămîne fără obiect.

Aici – și nu în revenirea la judecata de gust – mi se pare că se află adevărata obligație de a dezvolta mai departe realizarea filosofică a lui Kant și de a elibera ideile sale din lanțurile unei opoziții între intuiție și concept. Cînd, cu ocazia introducerii conceptului de geniu – și abia acolo avem de-a face cu „arta", nu tocmai din punctul de vedere al gustului –, Kant vede geniul, pe de o parte, „în găsirea ideilor pentru un concept dat", vom simți în aceasta falsa presiune a paradigmei teoretice și îngustimea experienței artistice a lui Kant. Pe de altă parte însă, Kant ne îndeamnă spre libertate, atunci cînd observă capacitatea geniului de „a percepe jocul rapid al imaginației și de a-l cuprinde într-un concept (original tocmai din acest motiv și care dă naștere unei noi reguli...) care poate fi comunicat în afara constrîngerii regulilor" (B 199)* Într-adevăr, aici conceptul nu este unul „dat". El este „original". Aceasta înseamnă două lucruri : el nu e o imitație și poate orîndui cu adevărat el însuși un model, însă unul pe care nimeni nu-l poate folosi efectiv ca pe o „nouă regulă", dacă nu vrea să cadă, la rîndul său, într-o simplă imitație. Acest „concept" este pînă la urmă unitatea intuiției înseși, o „modalitate" originală a intuiției, care „deschide" opera către artă.

La fel se pare că stau lucrurile atunci cînd Kant atribuie poeziei rangul suprem, fiindcă ea „eliberează imaginația" (B 215). El amintește, desigur, de îndată : „în limitele unui concept dat". Dar dacă privim mai de aproape, aceasta nu poate însemna că acel concept este pur și simplu „lărgit" prin ridicarea la idei

---

* *Cf.* Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, trad. rom. cit., p. 212 (n.tr.).

estetice. Căci poezia „se joacă cu aparența” Ea face ca sufletul „să-și simtă facultatea sa liberă, spontană... și apreciază natura, ca fenomen, dintr-un punct de vedere pe care ea nu-l oferă de la sine în experiență, nici simțului, nici intelectului”* Nici intelectului !

Dacă natura ca fenomen este folosită aici „oarecum ca schemă a suprasensibilului”, faptul ne amintește de sentimentul sublimului. Și acolo este vorba despre relația cu niște idei raționale, și nu cu intelectul. Aceasta înseamnă însă totuși că poezia nu este legată de limitele unui concept dat, ci că trimite dincolo de sfera conceptului – și asta înseamnă a intelectului. Nu înseamnă totuși că jocul liber al imaginației este o revărsare asociativă. Libertatea imaginației, care îi este proprie *per definitionem*, presupune o reală obligație prin aceea că, în ciuda jocului său liber, „se acordă în general cu cunoașterea”. „În general cu cunoașterea” înseamnă „a o pune de acord cu conceptele intelectului în general (care nu sînt determinate)” (B 95)** „Nu sînt determinate” apare ca o adevărată descriere adecvată a jocului cu aparența că imaginația produce o intuiție interioară, fără să presupună determinarea unui concept dat și că totuși ea nu urmează numai unor vagi asociații, cum se poate întîmpla în privința frumosului natural, ci realmente „dă de gîndit”. Ceea ce Kant descrie aici, dinspre latura subiectivă, ca pe o realizare a facultății de judecare estetică – deci, după caz, ca geniu și spirit – se poate formula, dinspre cealaltă latură, ca act de intuire a lumii, care este reprezentat în orice operă de artă. Nu un obiect determinat, dat în intuiție, limitează această intuire. „Imaginea” ce se construiește în intuirea interioară ne permite să vedem dincolo de orice dat în experiență. Expresia lui Kant pentru aceasta – „reprezentarea frumoasă a unui obiect” este prea strîmtă. Trebuie s-o înțelegem, în orice caz, de-a dreptul ca apariție a sa.

Mereu trebuie să ne preocupe, în legătură cu aceasta, minunatul paragraf 17 al lui Kant, „Despre idealul de frumusețe”.

---

* *Ibidem*, p. 221 (n.tr.).

** *Ibidem*, p. 149 (n.tr.).

Conceptul de frumos natural care, în sine, predomină la Kant în contextul analiticii gustului, pare să treacă acolo, pe neobservate, în acela de artă. Faptul că aici Kant nu se mulţumeşte cu conceptul de idee ca model al gustului, ci acceptă un „ideal" al frumosului ca fiind ceva ce tindem „să dăm la iveală în noi", s-ar mai putea înţelege eventual ca „reprezentare" în imaginaţie, folosind „aprecierii" a ceva din natură sau din artă. Dar aceasta nu trebuie să însemne numai că ideea normală de frumos ne vorbeşte despre reprezentarea „după regulile şcolii" – deci nu doar apreciere prin gust, ci reprezentare ca artă. Şi idealul de frumuseţe pe care Kant îl recunoaşte „doar chipului omenesc", pentru că el poate fi „expresie a moralităţii", îi apare la urmă ca o datorie a artistului: „este necesară îmbinarea ideilor pure ale raţiunii cu o mare forţă a imaginaţiei la cel care doar le apreciază şi cu atît mai mult la cel care vrea să le întruchipeze" – şi el încheie afirmînd că „aprecierea după un astfel de criteriu nu poate fi niciodată pur estetică" *

Se pare că aici – indiferent dacă e vorba de natură sau de artă – plăcerea pentru frumos capătă în acelaşi mod „un mare interes" şi amîndouă absolut fără „excitaţia simţurilor". Este acesta un interes moral – cum îl poate stîrni frumosul natural (§ 42) – sau unul artistic, care, fireşte, trebuie să fie şi unul moral, nu doar unul estetic? Apropierea de idealul de frumuseţe trebuie trăită în preajma unui om frumos, pe care-l întîlnim, sau în faţa unei reprezentări artistice a unei astfel de persoane? Asociaţia de idei şi concluzia trasă permit, în fond, numai varianta din urmă: „pe baza unui concept determinat" (titulatura paragrafului 16 !). Dar acest concept al unui om de o frumuseţe ideală este unic în felul său, întrucît nu se exprimă prin el perfecţiunea vreunui obiect, ci moralitatea. Oare nu este aceasta tranziţia într-o dimensiune cu totul nouă, în care singurul element de condiţionare nu e un concept determinat, ci esenţa a ceea ce-l distinge pe om – în exprimarea lui Kant: „substratul său suprasensibil", „libertatea transcendentală"?

* *Ibidem*, p. 129 (n.tr.).

Şi oare „arta" nu se defineşte realmente prin faptul că în ea se întîlneşte omul însuşi, indiferent ce anume este reprezentat?

Dacă lucrurile stau astfel, atunci aceasta îngăduie o încorporare – neclar realizată la Kant – a esteticii sublimului în teoria artei. Este just, într-adevăr, că sentimentul sublimului se întîlneşte mai întîi din punctul de vedere al gustului şi este tratat numai ca sublim al naturii (a cărui reprezentare poate apărea atunci şi în artă). Sublimul nu trimite totuşi, în mod clar, dincolo de punctul de vedere al gustului. Trebuie să ne întrebăm dacă nu cumva tocmai prin sublim şi în special prin sublimul dinamic din natură (în contact cu care ajungem să trăim determinarea „suprasensibilă" a omului) este pregătită tranziţia de la punctul de vedere al gustului la acela al geniului[3].

Concordă cu aceasta faptul că, după Kant, „sublimul din natură ar fi numit astfel doar în mod impropriu" şi că deducţia judecăţilor de gust este numai aceea „a judecăţilor despre frumuseţea lucrurilor din natură" (B 133). Bineînţeles că nu este vorba încă despre lucrurile artistice în general. Dar aşa cum, în cazul sublimului natural, trebuie să considerăm natura doar un stimul al înălţării sufletului la determinarea sa suprasensibilă, încercînd cu acest prilej o satisfacţie ce se ridică deasupra neplăcerii experienţei propriei micimi şi neputinţe – sîntem totuşi plini deja de un interes intelectual. Ceea ce stîrneşte opera de artă, producţia geniului, este înrudit însă cu interesul intelectual pentru frumos. Desigur, nu lipsa de formă şi inadecvarea contemplării, aşa cum ne-o oferă natura în cazul sublimului, este cea care provoacă o plăcere paradoxală în neplăcere. Dar nici simplul caracter plăcut al „formei obiectului" nu este cel care ne determină să găsim „frumoasă" opera de artă. Ceea ce este plăcut doar în acest mod este, în judecata artistică, mai curînd discreditat ca fiind „pur decorativ".

---

3. Disertaţia lui Joh.H. Trede, *Die Differenz von theoretischem und praktischem Vernunftgebrauch und dessen Einheit innerhalb der „Kritik der Urteilskraft"* (Heidelberg, 1965) a atras pentru prima oară atenţia asupra acestui lucru.

Dimpotrivă, cînd produsul geniului ne „înalţă", aceasta are totdeauna de-a face, întru cîtva, cu „libertatea transcendentală" – folosind expresia lui Kant. Faptul că opera de artă nu numai că ne place, ci ne şi „înalţă" include, evident, adevărul că ea nu stîrneşte numai plăcere, ci şi „neplăcere". Lucrul acesta nu se petrece astfel numai cîteodată, la reprezentarea expresă a sublimului în artă, de exemplu în marea tragedie. Adevărata operă de artă, care nu se insinuează decorativ în contextul vieţii, ci iese din el prin propriile sale mijloace, are totdeauna în sine ceva dintr-o provocare. Ea nu place pur şi simplu, ci exercită de-a dreptul constrîngerea să zăbovim alături de ea, întocmai ca o pretenţie de a fi admisă fără obiecţii. Heidegger a vorbit despre lovitura pe care ne-o dă opera de artă. Într-adevăr, lumea arată altfel dacă o privim împreună cu opera şi cu ochii acesteia. Putem socoti prea înguste şi prea îngrăditoare conceptele kantiene, mai ales pe acela de geniu şi înrădăcinarea lui într-un concept despre natură, întemeiat, la urma urmelor, teologic-creaţionist. Intervine însă aici, gata să ne ajute, ca o lărgire, analiza kantiană a sentimentului de sublim. „Punctul de vedere al gustului" este aici în mod necesar depăşit. Aceasta se întîmplă în cazul neîndeplinirii exigenţei de a cuprinde într-o intuiţie ceea ce este enorm sau de a măsura ceea ce este extrem de puternic şi de a-i rezista. În această împrejurare, omul devine conştient de determinarea sa „suprasensibilă". Nu este oare şi intuiţia, la care încearcă să se ridice imaginaţia în contemplarea operei de artă, de o astfel de mărime extremă (şi de o supraputere asemănătoare), atîta timp cît este „de neexpus" pentru concept? Coincidenţa capacităţii cognitive cu „cunoaşterea în general", care distinge, după Kant, experienţa estetică, capătă într-adevăr, în cazul artei, o determinare particulară, însă nu într-un „concept", ci în fluxul unor intuiţii interioare, în care se construieşte pentru noi priveliştea lumii.

Privind retrospectiv, contribuţia lui Kant la clarificarea lucrurilor – în ciuda oricărei distanţe pe care timpul şi gustul epocii, situaţia problemei şi conceptualitatea o pun între noi şi

Kant – ne apare cu adevărat actuală sub un aspect: dezvoltar structurii temporale ce revine conceptului de intuiție. Desigu el nu a aservit-o realmente teoriei sale despre artă. În *Critic rațiunii pure* (A 120) se află vestita remarcă: „Nici un psiholo n-a observat încă, că imaginația este un ingredient necesar percepției. Aceasta se datorește în parte faptului că imaginaț a fost restrînsă numai la reproduceri, în parte, credinței c simțurile nu ne-ar procura numai impresii, ci că chiar le-ar înlănțui și ar produce imagini ale obiectelor, pentru care, făr îndoială, pe lîngă receptivitatea impresiilor, se cere ceva m mult încă, anume o funcție a sintezei lor” *. Sinteza imaginați pe care Kant o indică aici ca pe una ce constituie unitate „aprehensiunii”, rămîne legată desigur de caracterul apriori al obiectului în diversitatea senzațiilor. Cu toate acestea, jocu sintetizării ar trebui să fie înțeles ca fiind unul ce se înd plinește în succesiunea în timp ca o „citire” – întocmai așa cum a fost explicată structura temporală a sintezei „apercepției de către analiza fenomenologică a lui Husserl. Oricum, cazu special al sublimului matematic a călăuzit tocmai în aceast direcție, în care forma timpului, pe care o posedă cu atît ma mult „jocul liber” al imaginației productive, capătă o impor tanță capitală și pentru teoria artei. Începînd de aici, rolu intuiției în acest domeniu poate fi dedogmatizat. Aceast implică însă depășirea anumitor aspecte unilaterale, moște nite, ale teoriei artei. Trebuie să anulăm preeminența pe care o posedă artele plastice față de poezie, în formarea conceptelor estetice. Eu n-aș spune, ca Manfred Frank[4], că intuiția este suspendată în metaforă – ea este mai curînd plăsmuită din nou prin metaforă. Indicația lui Kant din § 59 mi se pare cea mai profundă pentru teoria metaforei: în fond, metafora nu pune în comparație nimic din conținut, ci operează „transferînd reflexia asupra unui obiect al intuiției la un cu totul alt concept căruia,

---

* *Cf.* Immanuel Kant, *Critica rațiunii pure*, trad. Nicolae Bagdasar și Elena Moisuc, Editura Științifică, București, 1969, p. 165 (n.tr.).

4. Manfred Frank, „Die Aufhebung der Anschauung im Spiel der Metapher”, în *Neue Hefte für Philosophie*, 18/19 (1980), pp. 58-78.

probabil niciodată, nu-i poate corespunde direct o intuiție"* Nu este oare exact ceea ce face poetul cu fiecare cuvînt? El suspendă orice corespondență directă și suscită tocmai prin aceasta o intuiție.

Apare aproape ca o încurcătură situația în care Hegel pornește de la cunoștințele imediate – și tocmai de aceea sensibile – ale artei și vorbește despre unitatea conceptului, în generalitatea lui, cu apariția individuală, după care continuă (I, 132): „Această unitate se înfăptuiește însă, desigur, în artă și în elementul reprezentării și nu numai în exterioritatea sensibilă, îndeosebi în poezie"**. Firește, Hegel știe foarte bine că în poezie „orice conținut este conceput în mod nemijlocit și adus la reprezentare". Însă nu așa se întîmplă cu „obiectele naturale, separate ca atare". Ele ar fi, într-adevăr, „niște existențe sensibile, însă izolate, care luate pentru sine nu oferă intuiția spiritualului". Preeminența metodică ce-i revine poeziei față de toate celelalte arte tocmai din această cauză – cu siguranță, asta nu le micșorează cu nimic rangul și semnificația lor umană – se află tocmai în deplina claritate cu care poezia este axată pe „intuiția spiritualului".

Dacă analizăm *Critica facultății de judecare* a lui Kant din punctul de vedere al însemnătății sale pentru filosofia artei, o supunem unui interogatoriu unilateral. La fel s-au petrecut lucrurile și atunci cînd, la vremea sa, am legat schița filosofiei mele hermeneutice de Kant și am încercat să pun în discuție opoziția tradițională dintre Kant și Hegel, în sensul de estetică formală și estetică a conținutului. În opinia mea, aceasta rezistă în măsura în care analiza făcută de Kant judecății de gust este revendicată în mod injust pentru o estetică a picturii abstracte din secolul nostru. De aceea a trebuit să accentuez atunci ideea potrivit căreia facultatea de judecare estetică și analiza judecății de gust operată de Kant erau orientate după

---

* *Cf.* Immanuel Kant, *Critica facultății de judecare*, trad. rom. cit., p. 247 (n.tr.).
** *Cf.* Georg Wilhelm Fr. Hegel, *Prelegeri de estetică*, trad. D.D. Roșca, Editura Academiei, București, 1966, vol. I, p. 109 (n.tr.).

frumosul natural şi au ajutat la naşterea filosofiei idealisto artei numai într-o formă schimbată, pe baza conceptului ( geniu, pe care îl accentuase Kant.

În orice caz, încadrarea tradiţională a *Criticii facultăţii ( judecare* în estetică şi în filosofia artei este unilaterală şi dub oasă. Cea de-a treia *Critică* a lui Kant nu voia să reîntemeio: estetica [5]. Ea avea în vedere mai curînd o problemă cu o semn ficaţie mult mai principială. Acest lucru este evident în comp ziţia *Criticii facultăţii de judecare*, mai cu seamă în introd cere, unde privirea nu e îndreptată atît spre facultatea ( judecare estetică, cît spre cea teleologică. Acestui fapt îi core punde şi împrejurarea că cea de-a treia *Critică* a lui Kant devenit, în ansamblu, mai eficace pentru gîndirea idealis decît celelalte două. Lucrul acesta nu e valabil atît pent Schiller, care în *Scrisorile despre educaţia estetică* se orie tează în mare măsură după Fichte, ci, înainte de toate, pent Schelling şi Goethe. Pentru acesta puterea de judecare tele logică a însemnat deosebit de mult. Dar cea de-a treia *Critică* legitimat îndeosebi, ca întreg, ideea de sistem pe care a de voltat-o pînă la o adevărată strălucire „mişcarea germană" ( la Fichte pînă la Hegel. Astfel, a fost lesne de înţeles faptul ( idealiştii n-au acordat precădere metodică frumosului natur ci artei, avînd în vedere învecinarea sa cu filosofia. Tendin continuă să acţioneze în ştiinţele spiritului şi, de aceea, şi hermeneutică şi în filosofia implicată în ştiinţele spiritului. acest context, nu trebuie urmată nici distincţia netă dint intuiţie şi concept, aşa cum o întreprinde *Critica raţiunii pur* Şi neokantianismul, începînd de la Fichte, a stăruit în aceas direcţie, iar Ernst Cassirer a dezvoltat mai departe teza filosofia sa a formelor simbolice. Prin intuiţie trebuie să înţel gem tot ceea ce se situează în domeniul puterii de imaginaţie este numit de Hegel, cu referire la artă, „intuiţia spiritualulu

5. Acest lucru a fost explicat mai de aproape de Wolfgang Wieland în prelegor sa inaugurală de la Heidelberg, în 1985. Publicată, între timp, în *Deutsc Vierteljahrsschrift*, vol. LXIV (1990), pp. 604-623.

Gîndul nu se vrea înţeles nicidecum ca o opoziţie la *Critica facultăţii de judecare* a lui Kant. A fost necesară o analiză mai atentă din partea mea, aşa cum am prezentat-o în *Adevăr şi metodă*, ca să recunosc că distingerea judecăţii de gust prin vestitul concept al „plăcerii dezinteresate" nu conduce în nici un caz la o estetică decorativă. Cînd Kant defineşte arta ca „artă a geniului", actul implică, într-un mod în egală măsură de la sine înţeles şi expres, un interes intelectual, ce este legat de artă.

Teoria lui Kant despre plăcerea dezinteresată a pătruns cu toate acestea pretutindeni în cercetările estetice despre artă, în secolul al XIX-lea, datorită – nu în cele din urmă – utilizării acestei teorii de către metafizica voinţei lui Schopenhauer şi infiltrării acesteia în educaţia culturală a burgheziei. Or, interesul meu a fost să arăt că nu se poate să detaşăm problema artei de cea a adevărului şi să privăm arta de tot ceea ce ea ne mijloceşte sub raportul cunoaşterii. La prima vedere, aceasta pare o luare de atitudine în privinţa vechilor poziţii în dispută – estetica formală şi cea a conţinutului – şi o opţiune pentru Hegel, împotriva lui Kant. Eu privesc însă critic tocmai apelul la Kant şi la teoria sa despre judecata de gust, din cauza modului abuziv de folosire a acesteia pentru teoria artei – şi de aceea am plasat ca pe un semnal de avertizare acea „nondistincţie estetică". Nu ignor totuşi deosebita dezvoltare pe care a cunoscut-o arta secolului nostru, să zicem, în pictura abstractă. Conform cu stările de lucruri, problema se pune însă de mult filosofiei artei, şi anume o dată cu gradul înalt de configurare a muzicii absolute, atins de clasicismul vienez. Unitatea originară dintre cuvîntul din grai şi limbajul sonor muzical este dezvoltată acolo la fel ca legarea de calitatea reproducerii în pictura modernă. Mai apare şi altceva similar în muzica modernă, şi anume o nouă scoatere de sub interdicţie în ceea ce priveşte reproducerea, adică interpretarea muzicală. Ea apare ca un gen de imitare liberă a unui original, corespunzînd oarecum libertăţii de lectură, ce poate accentua textul după cum vrea – presupunînd că ţine să înţeleagă. Chiar şi muzica absolută pretinde

ceva asemănător unei „înţelegeri". E vorba, neîndoielnic, de un alt gen de audiţie decît atunci cînd ascultăm cîntecul unei păsărele. Ca să descrie farmecul frumosului natural, Kant a povestit istorioara nostimă despre un hangiu isteţ care a expus ca reclamă o privighetoare artificială, dar care a distrus astfel orice vrajă. Povestea spusă de Kant se repetă acum într-un sens invers, în care farmecul actului creator nu este exercitat de natură, ci de practicarea muzicii. Oricît ar fi de perfectă reproducerea muzicii, aşa cum o avem astăzi, ea nu este totuşi „live". Ne întrebăm, prin urmare: despre ce e vorba cînd ascultăm jocul cu gamele? Ce rost are contemplarea unor configurări de tablouri care imită nişte jocuri de linii şi culori ce nu înseamnă nimic? Nu par acestea un fel de concepte luate în calcul? Ce fel de audiţie e asta? Ce fel de privire? Dacă nu e nimic acolo pe care să-l putem recunoaşte – sau mai bine zis: să-l cunoaştem cu adevărat – poate că acesta este, atunci, doar un concept luat în calcul?

Or, mi se pare într-adevăr că, în ceea ce priveşte aceste experienţe, subiectivitatea sentimentului, pe care Kant, în contextul *Criticii facultăţii de judecare*, o invocă în privinţa aprioricului, nu este suficientă pentru a înţelege esenţa artei. Surprinzătoare sînt şi capitolele ulterioare din *Critica facultăţii de judecare* (§ 50 şi următoarele), prin dependenţa lor de epocă, în special teoria despre atributele estetice, ca să nu mai vorbim de aprecierea sa amuzantă privind muzica. Desigur, Kant nu a omis, de altminteri, să subordoneze libertatea geniului disciplinării prin gust. Totuşi, teoria geniului şi subiectivismul tematicii estetice au avut avut drept urmare faptul că folosirea de către Schiller a conceptului de joc s-a îndreptat în această direcţie. Dar nu despre omul care se joacă este vorba. Kant crede mai degrabă că imaginaţia noastră se joacă şi se manifestă împreună cu celelalte capacităţi spirituale, ajungîndu-se astfel la plăsmuiri ce nu sînt construite printr-o aplicare rezonabilă a unor reguli. Aceasta este, într-adevăr, partea care pare absolut justă în descrierea făcută de Kant trăirii frumosului ca stimulare a sentimentului vital. Facultăţile noastre

superioare de cunoaștere, imaginația și intelectul, sînt puse de experiența frumosului într-un joc liber. Există însă aici o relație cu capacitatea de cunoaștere în ansamblu și acesta e punctul asupra căruia trebuie să insistăm pentru raportarea artei la adevăr. Imaginația liberă despre care e vorba aici nu este cea transcendentală, care se subordonează conceptului. Trebuie să înțelegem artele plastice și pe cele literare pornind de la baza lor comună și, în acest scop, nu e suficient să interpretăm doar ceea ce este comun tuturor artelor, începînd de la sporirea sentimentului vital, pe care o produc și frumosul, și sublimul din natură. E necesară o abordare mai profundă a ceea ce, în cadrul criticii conștiinței estetice, am subliniat ca nondistincție estetică[6]. Nu-i pot urma pe cei care, aidoma unora dintre interpreți, vor să limiteze trăirea artei la plăcerea estetică (H.R. Jauss), dar nici pe cei care îmi atribuie o evlavie istorică ce nesocotește cerința de autonomie a artei (O. Becker). Ambele tendințe contrazic integral sensul nondistincției estetice. Oskar Becker mă întreabă de-a dreptul cum înțeleg, de exemplu, fenomenele artei abstracte. Prin aceasta, Becker nu vrea să combată propriu-zis cercetările mele privind fundamentarea hermeneutică a științelor spiritului. Cu atît mai hotărît vrea să respingă însă rolul pe care l-aș fi atribuit artei în proiectul meu hermeneutic. El vede aici expresia unei religiozități istorice și mă găsește de-a dreptul înecat într-însa. Mai pe urmă, Becker a trebuit să se mire că, în analizele mele fenomenologice referitoare la artă, m-am exprimat într-un mod atît de rațional în privința conceptului de joc. În realitate, felul în care tratez conceptul de joc nu se potrivește deloc cu această pretinsă evlavie istorică. Eu mă situez foarte aproape de Kant însuși, atunci cînd vorbește despre jocul liber al facultăților cognitive.

În experiența artei, trebuie să păstrăm îmbinarea aspectului formal cu cel de conținut. Acesta este sensul nondistincției

---

6. În legătură cu acest concept, *cf. Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I, pp. 122 *sqq*).

estetice. În analiza conceptului de plasticitate, am profitat d ocazie ca să arunc o nouă lumină, pornind de la cuvînt, adică d la reprezentarea lingvistică, fie retorică, fie poetică, asupra ceea ce este expus în *Adevăr și metodă*[7] ca ontologie a imagini Acolo, imaginea originară ajunge la reprezentare tocmai pri aceea că nu e o copie, ci este într-adevăr o imagine. La fel sta lucrurile și aici, în domeniul vorbirii. Oricît de realistă, pove tirea narată sau situația evocată printr-o poezie nu copiaz nimic real. Ceea ce este reprezentat se ridică mai curînd la generalitate valabilă și la o trăinicie durabilă. Capătă dimen siunea valabilității și adevărului tocmai pentru că nu este copie. E ca un tablou care își are propria măreție ca tablou, ia ca poezie își are propria libertate poetică, în care se iau î calcul multe lucruri inexprimabile. Astfel, opera de artă com portă un fel de „autoatestare" [*Selbstbeglaubigung*], așa cum are, de altminteri, și mitul, în care de fapt „nu credem", ci n găsim în puterea ființei sale[8]. În felul acesta este prezent arta – pentru ascultător, cititor, cîntăreț, actor și privitor. Ter menul englezesc *fiction* sugerează un concept de realitate c suspendă de la sine o asemenea pretenție de ființă. Mi se par că restabilesc echilibrul introducînd reprezentarea ca un con cept de drept public, propriu atît tabloului, cît și cuvîntulu poetic.

7. *Ges. Werke*, vol. I, pp. 139 *sqq* (*Die Seinsvalenz des Bildes*).
8. Pentru date mai amănunțite despre conceptul de mit, *cf.* în *Kunst als Aussa* articolul „Mythos und Vernunft" și articolele legate de acest subiect.

# Filosofie și poezie

Apropierea dintre filosofie și poezie este una enigmatică și care pînă la urmă, de la Herder și de la romantismul german încoace, a pătruns în conștiința generală. Nu întotdeauna fără a întîmpina opoziții. Faptul ar trebui să fie socotit mai curînd o dovadă de sărăcie a epocii posthegeliene. Filosofia universitară a secolelor al XIX-lea și XX și-a pierdut rangul față de marii outsideri și marii scriitori de factura unor Kierkegaard și Nietzsche – nu neapărat ca urmare a tiradelor insultătoare ale lui Schopenhauer, cît mai ales prin eclipsarea sa de către constelațiile strălucitoare ale marii literaturi romanești, în special a francezilor Stendhal, Balzac, Flaubert și a rușilor Gogol, Dostoievski, Tolstoi. Ea s-a rătăcit pe melcagurile cercetării de istoria filosofiei sau și-a apărat științificitatea în sterilitatea problematicii gnoseologice. Cînd filosofia universitară și-a recăpătat însă, în secolul nostru, o anumită valoare – îi amintesc doar pe așa-numiții filosofi existențialiști, pe Jaspers, Sartre, Merleau-Ponty, Gabriel Marcel și, înaintea tuturor, pe Martin Heidegger –, lucrul nu s-a petrecut fără ca ei să se hazardeze în domeniile limitrofe ale limbajului poetic – fapt ce s-a confruntat adeseori cu o critică aspră. S-a spus că postura de profet nu-i stă bine filosofului care ar dori să fie luat în serios în epoca științei. De ce se neglijează marile cuceriri ale logicii moderne, care a făcut în ultima sută de ani niște progrese altădată inimaginabile, dincolo de Aristotel, și de ce se cufundă unii tot mai mult în întuneric, în spatele nebulozităților poetice?

Cu toate acestea, apropierea și depărtarea, tensiunea rodnică dintre poezie și filosofie nu constituie o problemă de ieri, de alaltăieri. Ea însoțește întregul drum al gîndirii occidentale,

care se distinge de orice discurs oriental despre înțelepciune tocmai pentru că trebuie să suporte în sine această tensiune. Platon vorbește despre vechea discordie (παλαιὰ διαφορά) dintre poezie și filosofie, izgonește poezia din imperiul ideilor și al binelui – și în același timp o preia în el însuși ca un povestitor de mituri, care știe să amestece într-un mod inimitabil solemnitatea și ironia, depărtarea legendară și strălucirea gîndirii. La fel, ne putem întreba cine ar vrea să distingă între poezie și filosofie, între imagine și concept, ceea ce Vechiul și Noul Testament și un mileniu de interpretare creștină a lumii și de poezie universală reunesc în ele.

Așadar, constituie o problemă străveche motivul și modalitatea prin care limba, unicul mijloc a ceea ce este gîndit, precum și a ceea ce e poetizat, poate realiza această comunitate și această diferență. Desigur, o asemenea afinitate nu iese la iveală și nu se desăvîrșește pînă la interferență în folosirea zilnică a limbii. Ce-i drept, orice fel de vorbire poate evoca mereu și imaginea, și ideea. Însă vorbirea oamenilor cîștigă în general o determinare și o univocitate plină de înțeles dintr-o corelație a vieții ce-și găsește concretizarea prin situație și adresă. Cuvîntul spus într-o asemenea legătură cu acțiunea concretă nu stă, așadar, pentru sine. În general, el nu „stă", ci „trece dincolo" de ceea ce este spus. Chiar și fixarea prin scris a unei asemenea vorbiri nu schimbă nimic, indiferent dacă sarcina înțelegerii textului astfel desprins prezintă dificultăți hermeneutice proprii. Dimpotrivă, cuvîntul poetic, întocmai ca și cel filosofic, este capabil să stea și să mărturisească cu propria-i autoritate, în cazul extragerii din „textul" în care este articulat. Cum poate face limba acest lucru?

Este incontestabil faptul că limba, așa cum o întîlnim în folosirea zilnică, nu este în stare de așa ceva, dar nici nu are nevoie de asta. Fie că se apropie de idealul desemnării limpezi a ceea ce este avut în minte, fie că este oricît de departe de un asemenea ideal – să ne gîndim, de pildă, la discursurile politice –, în fiecare caz, ea nu stă pentru sine însăși, ci pentru ceva ce se întîlnește în practica vieții trăite sau în experiența

ştiinţei – fie vorbite, fie scrise. Paul Valéry a evidenţiat într-o parabolă spirituală cuvîntul poetic faţă de uzul zilnic al limbii făcind aluzie, ce-i drept, la vremurile vechi ale etalonului aur. Uzul zilnic ar fi la fel ca moneda divizionară (şi ca toate bancnotele noastre) prin faptul că nu posedă valoarea pe care o simbolizează – pe cînd vestita monedă veche de aur, dinaintea primului război mondial, poseda ea însăşi valoarea metalică corespunzînd celei imprimate pe ea. Cuvîntul poetic nu ar fi deci o simplă indicaţie pentru altceva, ci – întocmai ca moneda de aur – este ceea ce reprezintă.

Nu cunosc o declaraţie similară pentru cuvîntul filosofului, dacă nu cumva ea se află ascunsă în vestita critică adusă de Platon scrierii şi neputinţei acesteia de a se apăra de proasta întrebuinţare de către cel ce o foloseşte. Căci această critică trimite într-adevăr la un mod de a fi al ideii filosofice – dialectica dialogului – care, la rîndul ei, stă pentru ea însăşi, în aşa măsură încît a putut ajunge „să stea" chiar în mimesisul poetic al dialogului platonic – într-un text, desigur, de un gen foarte special, care îl implică pe cititor, în mod repetat, în dialogul pe care-l reprezintă. Fiindcă filosofia se construieşte abia în dialog sau în interiorizarea sa tăcută, pe care o numim gîndire – filosofia, adică infinita străduinţă a conceptului. Ea lasă în urmă vorbirea zilnică, cu părerile (δόξαι) ei îndreptate într-o parte sau în alta. Nu înseamnă aceasta că lasă în urma sa simplul cuvînt?

Apropierea dintre poezie şi filosofie (ce constă în degradarea amîndurora de către schimbul de cuvinte din practică şi de către pretenţia ştiinţelor experimentale) pare astfel să se descompună în cele din urmă cu totul. Cuvîntul care „stă" şi cel care dispare în ceea ce nu se poate spune nu sînt oare nişte extreme? Cu toate acestea, apropierea lor îşi păstrează drepturile şi poate fi întemeiată pe argumente. Acestora le este dedicată discuţia ce urmează.

Drept primă indicaţie poate servi, în acest scop, faptul că întemeietorul filosofiei fenomenologice, Edmund Husserl, respingînd toate confuziile naturaliste şi psihologiste ale filosofiei

pe care le răspîndise sfîrşitul secolului al XIX-lea, a dezvoltat o înţelegere de sine metodică pentru esenţa filosofiei, pe care a numit-o „reducţie eidetică". Experienţa realităţii contingente este pusă metodic între paranteze. Lucrul acesta se întîmplă *de facto* în orice filosofare reală. Căci numai structurile esenţiale apriorice ale tuturor realităţilor alcătuiesc – dintotdeauna – imperiul conceptului sau, cum îl numea Platon, al „ideilor". Cel ce încearcă acum să descrie particularitatea enigmatică a artei şi, o dată cu aceasta (şi mai ales), pe cea a poeziei nu va putea evita să se exprime într-un mod asemănător. El va vorbi despre tendinţa lor idealizantă. Chiar şi atunci cînd un artist urmează o orientare oricît de realistă sau, dimpotrivă, una ce tinde spre un abstractism perfect, el nu va tăgădui idealitatea creaţiei sale, caracterul său de suspendare [*Enthobenheit*] într-o realitate ideală, spirituală. Husserl, care prezenta ca metodă a filosofiei reducţia eidetică, ce presupune punerea între paranteze a lumii obiective, putea spune prin urmare că, în domeniul artei, această reducţie eidetică este „îndeplinită spontan". Punerea între paranteze a lumii obiective, aşa-numita *epoche*, a avut loc dintotdeauna acolo unde este trăită arta – după cum nimeni nu consideră, de pildă, un tablou sau o statuie ca fiind reale, nici măcar în cazul extrem al picturii iluzioniste, care mai înalţă încă iluzia de realitate în sfera idealităţii, punînd-o în joc ca atracţie estetică. Să ne gîndim, de exemplu, la bolta din San Ignazio din Roma, care ilustrează bine acest aspect.

Acolo unde limba este mijlocul, se pune astfel problema – ce joacă un rol în special între filosofie şi artele vorbirii – modului în care se comportă una faţă de alta aceste două forme de limbă eminente şi totodată contrare – adică textul poeziei care „stă" în sine şi limba conceptului ce se anulează pe ea însăşi, lăsînd în urma sa orice fel de fapt petrecut.

Conform unui bun principiu fenomenologic, vom aborda această problemă dinspre extreme şi, ca atare, alegem ca puncte de plecare poezia lirică şi conceptul dialectic. Poezia lirică este o extremă, deoarece implică, fără îndoială, în chipul cel

mai pur, caracterul nedetaşabil al operei de artă lingvistice de fenomenul lingvistic original – aşa cum o dovedeşte intraductibilitatea poeziei lirice în alte limbi. În cadrul liricii, ne referim la cea mai radicală formă, la *poésie pure*, aşa cum a fost ea modelată programatic de Mallarmé. Problema intraductibilităţii – oricît de negativ i s-ar răspunde – demonstrează deja că, chiar şi în cazul extrem al muzicalităţii suprem potenţate a cuvîntului poetic, este vorba de muzicalitatea *limbii*. Echilibrul permanent dintre sunet şi sens este cel ce se construieşte ca o configurare poetică. Dacă urmăm analogia pe care Heidegger a făcut-o, afirmînd că o culoare nu este niciodată într-atît culoare decît cînd apare în tabloul unui mare pictor, o piatră nu e niciodată atît de piatră decît cînd aparţine coloanei ce susţine frontonul unui templu grecesc – şi fiecare dintre noi ştie că, în general, abia tonul muzicii este „ton" –, se pune întrebarea : ce înseamnă faptul că limba şi cuvîntul sînt în cel mai înalt grad limbă şi cuvînt în poezie? Ce spune aceasta despre constituţia fiinţei limbii poetice? Structurarea sunetelor, rimelor, ritmurilor, a vocalismului şi a asonanţei ş.a.m.d. alcătuieşte factorii stabilizatori ce aduc înapoi cuvîntul al cărui sunet se pierde şi care ne îndepărtează de la sine, obligîndu-l „să dureze". Ele constituie în acest mod o unitate a „plăsmuirii". Este însă o plăsmuire ce constituie în acelaşi timp unitatea unui discurs. Înseamnă că în poezie colaborează şi celelalte forme de construcţie logico-gramaticale ale discursului cu sens, chiar dacă ele se pot retrage, în favoarea acestor momente constructive ale plăsmuirii. Mijloacele sintactice ale limbii pot fi puse la contribuţie într-un mod extrem de economic. Cuvintele izolate cîştigă în prezenţă şi în forţă de strălucire prin calitatea lor de a sta pentru ele însele. Conotaţiile, care dau cuvîntului plinătatea de conţinut, mai mult, gravitaţia semantică ce-i este de la sine intrinsecă oricărei vocabule (aşa încît semnificaţia sa atrage la sine multe lucruri, adică ştie să se determine multiplu) pot să joace liber, pînă la capăt, datorită acestei subdeterminări sintactice. Pluralitatea de sensuri survenite astfel şi obscuritatea textului pot duce interpretul la disperare – ele sînt elemente structurale ale unei asemenea poezii.

Toate acestea readuc rolul cuvîntului în vorbire la capacitatea sa primordială – la *actul numirii*. Prin numire, ceva este chemat totdeauna în actualitate. E drept că un cuvînt izolat nu poate niciodată să evoce ca atare, fără o determinare contextuală, unitatea unui sens, care este creată abia de totalitatea unui discurs. Iar cînd, pe deasupra, cum se întîmplă în poezia modernă, unitatea de reprezentare a unei imagini și orice atitudine descriptivă sînt, în general, abandonate – în favoarea unei surprinzătoare multitudini de relații ale unor elemente nelegate și eterogene – ne întrebăm ce înseamnă de fapt acolo cuvintele care numesc. Ce este numit acolo? O astfel de lirică se situează, desigur, în moștenirea poeziei baroce, dar ea ne face să remarcăm, din nou, lipsa arierplanului unitar al unei tradiții comune de imagine și de cultură, un arierplan așa cum îl poseda epoca barocă. Cum se poate alcătui un întreg din figuri sonore și din zdrențe de sens? Aceasta conduce la caracterul ermetic al acelei *poésie pure*.

La urma urmelor, caracterul ermetic al unei asemenea lirici este o necesitate inteligibilă într-o epocă a mass-media. Cum să mai iasă în relief cuvîntul din valurile comunicării? Cum să se mai adune în sine, dacă nu prin înstrăinarea așteptărilor mult prea obișnuite ale vorbirii? Alăturarea blocurilor de cuvinte se stratifică încet într-un tot al construcției – și nu fără a da la iveală, în special, contururile fiecărui bloc. Lucrurile ajung atît de departe, încît unitatea sensului discursului este cîteodată respinsă, în cazul unor poezii foarte moderne, fiind considerată, în general, o cerință deplasată. Cred că pe nedrept. Nu se renunță la unitatea de sens acolo unde este vorbire. Ea este însă condensată într-un mod complex. S-ar părea că nu se cade aproape deloc să avem realmente în vedere „lucrurile” evocate prin numire, întrucît topica nu se lasă, desigur, îmbinată în unitatea unei suite de idei sau contopită în unitatea unei instituții. Și totuși, tocmai intensitatea cîmpului magnetic al *cuvintelor*, tensiunea energiilor lor sonore și de sens, care se întîlnesc și se schimbă între ele, sînt cele ce alcătuiesc întregul. Cuvintele evocă intuiții – care, deși se îngrămădesc, se

încrucișează, se anulează, sînt totuși intuiții. Nici un cuvînt al unei poezii nu înseamnă ceea ce spune. Dar în același timp el se retrage asupra lui însuși pentru ca alunecarea în proza vorbirii și în retorica ce-i aparține să fie îndepărtată. Aceasta e pretenția și legitimarea acelei *poésie pure*.

Se înțelege că acest caz extrem privind *la poésie pure* face să devină descriptibile și celelalte forme ale discursului poetic. Există într-adevăr o întreagă gradație ascendentă a traductibilității, care ajunge de la poezia lirică, trecînd peste epopee și tragedie – un caz special al tranziției spre vizibilitate, μετάβασις εἰς ἄλλο γένος –, pînă la roman și la o proză pretențioasă. Peste tot, nu numai mijloacele lingvistice amintite mai sus sînt cele care susțin stabilitatea operei. Există recitarea sau există scena. Sau există un povestitor ori chiar un autor care – ca un orator – vorbește scriind. Tocmai de aceea lucrurile stau mai bine în ce privește traductibilitatea, în mod corespunzător, în cazul acestor forme. Dar chiar și în cazul genului liric există forme cum e liedul [*Lied*], care împarte cu cîntecul [*Gesang*] mijloacele stilistice ale acestuia, de pildă strofa și refrenul – sau poezia angajată politic, ce utilizează aceleași forme și pe deasupra și altele, în mod expres retorice. Totuși, și în aceste împrejurări, cazul pur al acelei *poésie pure* rămîne determinant, dacă privim dinspre modalitatea apariției lingvistice – în așa măsură, încît genul liric al liedului îngăduie rareori transpunerea lipsită de fracturi în mediul muzicii, și anume cel mai puțin acolo unde liedul liric se prezintă cel mai pronunțat în sine însuși. În accepțiunea lui Hölderlin, liedul are atunci prea mult propriul său „ton" ca să se mai lase transpus într-o altă melodie. Aceeași unitate de măsură e valabilă chiar și pentru poezia „angajată". Aici, cu atît mai mult. Căci tot ce este bine intenționat, de exemplu, în poezia de război sau revoluționară, se distinge clar de ceea ce este „artă" – și prin nimic altceva, evident, decît prin densitatea formei poetice a ceea ce e izbutit, care se sustrage bunei intenții. Și simultaneitatea creației poetice care străbate vremurile, filtrarea ei prin depărtarea temporală, înnoirea și revenirea sa continuă de-a lungul epocilor tot pe aceasta se sprijină. Chiar și după dispariția

aspectelor contemporane relevante – în cazul tragediei greceş chiar fără nici un fel de acompaniament muzical-coregrafic textul pur a rămas în viaţă, fiindcă „stă" în sine, ca forn lingvistică.

Dar ce au de-a face toate acestea cu filosofia şi cu apropier dintre poezie şi idee? Ce este limbă în filosofie? Pare un luci plin de sens ca, pornind de la acelaşi principiu fenomenolog al cazurilor extreme, să ne facem un obiect din dialectic îndeosebi în forma ei hegeliană. Desigur, în cazul acesta es vorba de un cu totul alt gen de distanţare faţă de vorbirea ( toate zilele. Nu proza acesteia ameninţă să se strecoare 1 limba conceptului, ci logica frazei este aceea care induce 1 eroare – ca să utilizăm o expresie a lui Hegel: „forma frazei n are îndemînarea să exprime adevăruri speculative"[1]. Ceea ( descrie Hegel prin această declaraţie nu este nicidecum limit la particularitatea propriei sale metode dialectice. Dimpotriv el scoate astfel în evidenţă trăsătura comună oricărei filos( fări – socotind cel puţin de la „cotitura spre *logoi*" a lui Plator În cadrul acesteia, propria sa metodică dialectică constitui doar o varietate specifică. Premisa comună oricărei filosofări aceea că filosofia ca atare nu are o limbă adecvată misiuni sale. Forma propoziţiei, structura logică a predicaţiei, a coordo nării unui predicat cu un subiect dat, este, într-adevăr, inevita bilă, ca în oricare discurs. Dar ea face presupunerea derutant că obiectul filosofiei ar fi dat şi cunoscut întocmai ca lucrurile ş procesele observabile în lume. Filosofia se mişcă totuşi exclusi în mediul conceptului, „în idei, prin idei, către idei" (Platon)[2] Relaţia dintre concepte nu se explică printr-o reflecţie „exte rioară" ce vizează din afară un concept-subiect, adică dintr- consideraţie sau alta, aleasă de cineva. Hegel a caracteriza tocmai această „reflecţie exterioară" ca pe o „sofisticărie a per cepţiei", exact pentru arbitrarietatea unei asemenea vizări (

1. *Cf.* în legătură cu aceasta *Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I, pp. 47 *sqq*) şi articolul meu „Die Idee der Hegelschen Logik" in *Ges. Werke*, vol. II, pp. 65-86.
2. *Politeia*, 511 c 2: εἴδεσιν αὐτοῖς δι' αὐτῶν εἰς αὐτά.

unui lucru declarat de către un subiect ca predicare a cutărei ori cutărei proprietăţi. Mijlocul filosofiei este mai curînd speculaţia, oglindirea reciprocă a determinărilor de idei, în care şi prin care gîndirea lucrului se mişcă şi se articulează în ea însăşi. În ea însăşi vrea să zică asupra conceptului, a ceea ce este închipuit în gîndire în totalitate şi în „concreţiune" [*Konkretion*] – care este fiinţă şi spirit. *Parmenide* al lui Platon era socotit de Hegel drept cea mai mare operă de artă a dialecticii antice, tocmai fiindcă Platon a dovedit în această scriere imposibilitatea de a determina o idee pentru ea însăşi, detaşată de ansamblul ideilor – şi Hegel a recunoscut în mod just că şi la Aristotel logica definiţiei, instrumentul oricărei clasificări intelective a experienţei, îşi află limita în dimensiunea propriu-zisă a principiilor filosofice. Acestea sînt primordiale (ἀρχαί), neclasificabile, accesibile numai unui alt gen de reflecţie, pe care el a numit-o dimpreună cu Platon „*nous*". Aceste determinări de idei „prime", foarte mari, transcendentale, care depăşesc orice domeniu obiectual, delimitabil ca gen, alcătuiesc, în toată diversitatea lor, o unitate. Hegel le denumeşte, cu un singular semnificativ, „categoria". Ele toate sînt „definiţia absolutului", şi nu definiţii de lucruri sau de domenii, în stilul logicii clasificatoare a lui Aristotel, conform căreia esenţa unui lucru se determină printr-un concept de gen şi diferenţa specifică. Ele sînt, într-un sens mult mai apropiat de cel al cuvîntului „*horos*", limite şi limitative. Sînt delimitări ce se reliefează reciproc în totalitatea conceptului şi care numai împreună constituie întregul adevăr al conceptului. Asemenea propoziţii oglindesc, prin urmare, în ele însele, suspendarea propriei lor „puneri". Ele se numesc propoziţii speculative, propoziţii-oglindă, precum aforismele lui Heraclit, care spun prin contrast *unul*, singurul înţelept (ἕν τὸ σοφόν)[3]. Ele fixează ideea, o readuc din orice fel de exprimare, aşa încît aceasta este „reflectată" în ea însăşi. Limba filosofiei este astfel o limbă ce se suspendă pe ea însăşi – nespunînd nimic şi, totodată, referindu-se la tot.

3. *Cf.* „Heraklit-Studien", în *Ges. Werke*, vol. VII, pp. 43-82.

Aşa cum limba din *poésie pure*, ce lasă în urma ei orice proză – sau, mai bine spus, toate figurile retoricii obişnuite –, este un caz-limită şi o măsură, la fel şi dialectica hegeliană este un caz-limită şi totodată o măsură. Propria încercare a lui Hegel, într-o metodică de tip cartezian, de a ajunge la această graniţă printr-o determinare continuă a ideii, mediată dialectic, rămîne ea însăşi o simplă aproximare şi poate că la fel de mărginită ca şi explicarea oricărei poezii. Oricum, Hegel era absolut conştient că întregul temeinic al ideii rămîne o sarcină ce nu poate fi îndeplinită niciodată integral. El însuşi a vorbit despre posibilitatea de ameliorare a logicii sale, făcînd să apară deseori noi deducţii dialectice, în locul celor dinainte. Datul continuu al ideii este, ca orice continuu, divizibil la infinit. Şi cum stau lucrurile în poezie? Nu numai epuizarea interpretativă a unei poezii este aici un scop de neatins; ideea de *poésie pure* rămîne chiar pentru creaţia poetică însăşi o misiune ce nu poate fi îndeplinită niciodată integral. În definitiv, lucrul acesta este valabil pentru orice poezie. Mallarmé, creatorul acelei *poésie pure*, pare să fi ştiut despre această analogie. Oricum, ştim că el a dedicat cîţiva ani unui studiu intensiv al lui Hegel – şi plăsmuirile cele mai de preţ ale poeziei sale au fost cele în care a captat, ca printr-o vrajă, în cuvinte, întîlnirea cu nimicul, precum şi exorcizarea absolutului. Predîndu-se, retrăgîndu-se? Se pare că pentru poet, ca şi pentru filosof, de la Platon pînă la Heidegger, domneşte în secretul limbii aceeaşi dialectică a descoperirii şi sustragerii acestuia.

Ambele modalităţi ale discursului, cea poetică şi cea filosofică, împărtăşesc o trăsătură comună: ele nu pot fi „false". Căci nu există, în afara lor, nici un criteriu cu care ar putea fi măsurate, căruia ar putea să-i corespundă. Şi totuşi, ambele sînt cu totul altceva decît dependente de bunul plac. Ele sînt o îndrăzneală de un gen specific: se pot rata pe sine. În amîndouă cazurile, fenomenul nu are loc în sensul că ar lipsi o corespondenţă cu lucrurile, ci în acela că vocabula devine „vidă". În cazul poeziei, aceasta înseamnă că, în loc să sune, ea „răsună amintindu-ne" fie de o altă creaţie poetică, fie de retorica vieţii

zilnice. În cazul filosofiei, înseamnă că discursul filosofic se împotmoleşte în formalismul simplei argumentări sau decade în sofistică goală.

În ambele forme de decădere a limbii – cea a poeziei care nu este poezie, fiindcă nu are ton „propriu", şi cea a formulei de gîndire goale, care nu ajunge la obiect – cuvîntul se ratează pe sine. Acolo unde se împlineşte, adică acolo unde devine limbă, trebuie să-l luăm ca atare, *ad litteram*.

# Despre caracterul festiv al teatrului[1]

De 175 de ani, Mannheim are teatrul său statornic. Sentimentul trufaş al unei siguranţe de sine, dat împreună cu un asemenea gînd, îi revine societăţii burgheze, creatoarea şi susţinătoarea „teatrului stabil”. Chiar şi acum, civismul este cel care îşi merită teatrul. Şi totuşi, 175 de ani, socotiţi cu unităţile de măsură în care se îndeplineşte mersul istoric, nu reprezintă un interval mare de timp şi nici o garanţie de durată. Mutaţiile structurale ale condiţiilor sociale, în cadrul acestui interval, sînt atît de energice şi de profunde, încît şi funcţia teatrului în cadrul societăţii trebuie să le resimtă – şi le resimte. În aceşti ultimi 175 de ani, lumea s-a schimbat, în aspectul său, mai mult decît în tot restul răstimpului istoriei umane, atestată prin tradiţia scrisă. Să ne gîndim doar la creşterea populaţiei continentului şi a oraşelor noastre. Limbajul cifrelor este elocvent. Societatea modernă este marcată de tehnica industrială – lucru pe care nimeni nu-l poate resimţi mai puternic decît cel ce vine dinspre insula poetic-academică a Heidelbergului spre Mannheim şi simte pulsul palpitant al vieţii economice moderne din acest harnic oraş industrial. Şi poate că acesta este totuşi indiciul cel mai important al schimbării survenite – faptul că distanţele dispar. Toată lumea călătoreşte. Societatea modernă e o democraţie a traficului. Dacă mai demult societăţile actoriceşti erau cele care, trăgînd pe la reşedinţele stabile ale culturii curteneşti sau burgheze, se numeau

1. Prima publicare, din 1954, a fost dedicată lui Walter F. Otto, interpretul festivităţii antice, la împlinirea a 80 de ani – pe bună dreptate, după cum ne arată textul.

„vagante”, astăzi noi toţi, spectatori şi prieteni ai teatrului, am devenit nişte rătăcitori care se reunesc sub acoperişul trainic şi festiv al teatrului. Cum ar putea rămîne teatrul, în aceste condiţii, acelaşi şi cum ar putea fi absolut sigur de viitorul său?

Tehnica modernă a atacat într-adevăr, prin creaţiile sale, domeniul vital cel mai intim al teatrului şi nu-i deloc de la sine înţeles că teatrul are un viitor în această lume schimbată. În special filmul şi radioul au dezvoltat noi forme de satisfacere a plăcerii înnăscute de a privi şi a bucuriei de a asculta muzică, iar pe de altă parte, sportul modern a creat o formă de spectacol de masă – sărbătorească şi totuşi lipsită de artă. Pînă şi în creaţia poetică resimţim noua lege constructivă a epocii noastre, pe care aş dori s-o numesc *montaj*. Montajul este o compoziţie din două părţi luate de-a gata. Cel ce întreprinde montajul nu operează, ce-i drept, fără o contribuţie spirituală personală, în măsura în care e obligat să prevadă just funcţionarea întregului – iar în cazul montajului poetic sau teatral, efectul ansamblului. El aparţine însă lumii lucrătorilor din industria modernă şi pare mai apropiat de inginer decît de geniu. Ce fel de mutaţie în legile producţiei se exprimă aici? Oare nu cumva teatrul, locul improvizaţiei geniale, trebuie să-şi piardă locul în această lume schimbată a planificării tehnice?

Ca să facă faţă în mod satisfăcător acestei chestiuni, istoricul trebuie să-şi îndrepte privirea asupra caracterului festiv ce aparţine în esenţă şi dintotdeauna teatrului. Termenul şi fenomenul „teatru” reprezintă o creaţie grecească. Esenţa lui este jocul creat pentru a fi privit. Unitatea pe care o provoacă – aceea de a fi privitor la acelaşi joc – este o unificare de la distanţă. E realizarea obiectivizată a spiritului grecesc, care a creat din formele celebrării cultice, din dans şi ritual, acest lucru nou, care încă ne emoţionează. Pentru că, desigur, de origine religioasă este şi teatrul grecesc, parte componentă a serbării greceşti şi, are astfel, ca toate formele de manifestare ale vieţii publice a grecilor, caracter sacru. Dar ce este o

sărbătoare? Ce este caracterul sărbătoresc? Sărbătorile sînt sărbătorite. Ce este caracterul festiv al serbării? Ştim că nu e, în mod necesar, ceva vesel şi plin de bucurie. Şi doliul poate fi festiv. Însă totdeauna sărbătoarea are într-însa ceva înălţător, care îi scoate pe participanţi din cotidian, ridicîndu-i la o comunitate care îi impresionează pe toţi[2]. De aceea ţine de sărbătoare o temporalitate care îi este proprie. Conform esenţei sale, ea se repetă periodic. Chiar şi sărbătoarea unică naşte posibilitatea repetării ei. Amintirea aniversării unui eveniment festiv este ea însăşi sărbătorită. Într-adevăr, sărbătorirea este modul de a fi al sărbătorii şi în orice sărbătorire timpul a devenit un „*nunc stans*" al unui prezent înălţător. Amintirea şi prezentul sînt aici unul şi acelaşi lucru. Crăciunul, de pildă, reprezintă mai mult decît amintirea festivă a naşterii Mîntuitorului, care s-a petrecut ca fapt prezent acum 2000 de ani: orice Crăciun este contemporan, în chip misterios, cu acel prezent îndepărtat. Misterul caracterului festiv este stagnarea timpului. În contrast cu ziua de sărbătoare, viaţa de toate zilele este caracterizată prin faptul că fiecare este încătuşat în ea, fiind legat de anumite funcţii şi termene ale vieţii sale. Această dispersie a scopurilor bate în retragere în clipa înălţată a comuniunii festivităţii, o clipă care nu-şi are sens prin ceea ce n-a avut încă loc, prin ceea ce se urmăreşte şi trebuie să aducă un profit, ci care se împlineşte oarecum prin ea însăşi. Se înţelege că această autoîmplinire a clipei este reprezentată în mod originar şi exemplar în cult. Zeul ce apare este prezentul absolut, în care amintirea şi prezentul se contopesc într-o momentaneitate [*Augenblicklichkeit*] unitară. De asemenea, atunci cînd vorbim despre caracterul festiv al sărbătorii, nu intervine doar o determinare negativă. Constituie o sărbătoare nu numai împrejurarea de a fi scos din cotidian, nu doar determinarea că ceea ce este aşteptat şi savurat este lipsit de scop şi umple un timp liber, ci şi faptul că astfel ni se dăruieşte un conţinut pozitiv.

---

2. *Cf. Wahrheit und Methode* (*Ges. Werke*, vol. I), pp. 128 *sqq.* şi, în volumul de faţă, „Actualitatea frumosului".

Orice cult este, într-adevăr, creaţie. Prejudecata larg răspîndită încă în cercurile laice vizează ideea că esenţa cultului ar trebui înţeleasă pornind de la farmecul ei magic. Este, ce-i drept, o formă de descriere foarte uşor de înţeles, aparţinînd unei epoci luministe: explicarea practicilor ce nu mai sînt inteligibile (forma sărbătorii, a ritualului şi ceremonialului legate de o festivitate religioasă) ca un fel de farmec al voinţei magice, prin care o comunitate încearcă să-şi atragă bunăvoinţa divinităţilor. Dar, aşa cum ştim din cercetările mai noi, aceasta este o descriere cu totul eronată a realităţii cultului. Ea pleacă de la forma de viaţă extremă care domină întreaga noastră existenţă de civilizaţie modernă, tendinţa volitivă spre util şi spre putere; pleacă de la tendinţa de a ţine lucrurile în mînă şi de a le stăpîni, tendinţă căreia îi datorăm măreţia civilizaţiei noastre moderne. Ea nesocoteşte însă faptul că esenţa originară şi încă vie a sărbătoririlor este creaţia, înălţarea la o fiinţă transformată [3].

Cel care se mişcă în exerciţiul repetitiv al unei anumite veneraţii, pe care o numim cult, ştie ce este o sărbătoare. Ceea ce se petrece încă în formele laicizate ale sărbătorilor creştineşti, de exemplu în carnaval, în regiunile catolice, nu mai e chiar atît de departe de obiectul problematicii noastre privind teatrul şi caracterul festiv ce-i este propriu. Ca şi cultul, teatrul este o adevărată creaţie: se dă la iveală şi se alcătuieşte aici ceva din noi ce devine în faţa noastră o formă pe care o trăim, recunoscînd-o ca pe o realitate superioară a noastră înşine. Pare a fi un adevăr de o dimensiune supranaturală, pentru că, stîrnit din ascunzişurile uitării noastre, îşi înalţă glasul dinaintea noastră. Este ceea ce face cultul în vechea viaţă păgînă, sub forma teofaniei. În cultul creştin, jertfa liturgică are un sens comparabil – şi tot astfel mai acţionează încă, în felul său, teatrul. De cînd este stabil, teatrul o realizează, desigur, într-un cu totul alt mod. Pentru că teatrul ce a devenit

3. *Cf.* importanta introducere pe care Walter F. Otto a aşezat-o la începutul cărţii sale *Dionysos* (Frankfurt, 1933).

statornic nu e doar o prefacere exterioară, în care civilizația prezentului face accesibil și păstrează vechiul farmec al caracterului sărbătoresc al teatrului; este mai curînd o transformare paradoxală chiar a acestui caracter festiv. Am văzut doar că orice sărbătoare este caracterizată în sine prin aceea că își are revenirea sa ritmică fixă, că este scoasă din curgerea timpului și, asemenea unei conștiințe cosmice ritmice, ne comunică ceva din faptul că nu toate epocile sînt egale printr-o dispariție nediferențiată, ci că există o revenire a marii clipe, în ceasul sărbătoririi. Teatrul devenit stabil leagă acum dintr-o dată acest caracter sărbătoresc de însăși ființa sa, de ceea ce este oferit și înfățișat într-o reprezentație mereu inedită, într-o celebrare mereu nouă. Esența specifică a teatrului modern se sprijină, așadar, pe o răsturnare paradoxală. Hugo von Hofmannsthal a vorbit odată despre acest lucru, în însemnările sale în proză, făcînd o afirmație pe care aș vrea să o citez aici. Căci dacă cineva avea dreptul, în secolul nostru, să spună ceva despre teatru, acela era un vienez și un poet. Hofmannsthal spune: „Dintre așezămintele lumești, teatrul este singurul care s-a păstrat puternic și general valabil, legînd bucuria noastră de a sărbători, plăcerea de a privi, de a rîde, plăcerea pentru emoție, pentru tensiune, tulburare și zguduire, tocmai de anticul imbold de a sărbători al vechiului și eternului neam omenesc".

Este, într-adevăr, ceea ce mi se pare demn de gîndit și de spus într-o meditație despre funcția statornică a teatrului, într-o societate schimbată. Teatrul statornic care a provocat această mutație este o creație a societății curtenești-burgheze. Funcția lui s-a modificat între timp, prin intermediul societății moderne, într-un mod pe care l-am schițat deja. Există trei mari capitole în istoria teatrului umanității, pe care, după o reflecție temeinică, le trecem acum în revistă.

Prima epocă, ce se întinde tocmai pînă la crearea teatrului stabil, ar putea fi numită epoca prezenței religioase sau a solemnității [*Gehobenheit*] religioase. Se înțelege de la sine că aici spectacolul teatral este un accident, o apariție concomitentă a

sensului festiv religios care, cu ocazia unei sărbătoriri şi în cadrul unei sărbători, îndeplineşte o anumită funcţie de întrunire a comunităţii în festivitate. Această formă a sărbătoririi în comun, caracteristică pentru cultul lui Dionysos, acest cult al naşterii din teatrul antic – ştim că n-a existat nici un alt cult antic în care comunitatea adunată în acest scop să fi fost participantă în aceeaşi măsură ca în cultul orgiastic al zeului Dionysos –, are o istorie milenară. Deoarece nici spectacolul medieval de mistere, ba nici chiar teatrul baroc, în unele dintre aspectele sale, de exemplu la Calderón, nu sînt rupte cu totul de mediul curtenesc cultic, din care epoca creştină şi-a făcut propriul centru. Caracteristica decisivă a acestui capitol din istoria teatrului este, în mod vădit, aceea că teatrul provoacă o reuniune, în care spectatorul nu e mai puţin determinant decît interpretul. Acest lucru e valabil şi astăzi, dar bineînţeles că nu există şi nu poate exista, în noile forme ale vieţii culturale moderne tehnicizate, situaţia ca spectatorul să fie colaboratorul indispensabil al actorului.

Lucrul acesta este posibil nu doar fiindcă în esenţa teatrului se reprezintă ceva ce n-a iscodit decît unul singur, poetul, şi n-a transpus în trup şi sensibilitate decît unul singur, regizorul – ci pentru că aici este exorcizat ceva ce, chiar dacă e necunoscut, se arată fantomatic în noi toţi. Această epocă a prezenţei religioase, în care sărbătorirea teatrului reprezintă o verigă a comunităţii de celebrare generale, continuă să fie o frîntură de realitate în orice seară teatrală de care avem parte astăzi.

Al doilea mare capitol din istoria teatrului, pe care continuăm de asemenea să-l purtăm mereu cu noi, în avutul nostru sufletesc, poate fi cunoscut de îndată, pe din afară, prin teatrul statornic. Esenţa sa e reprezentată în special de Schiller, eroul eponim al Teatrului Naţional din Mannheim. Mi-ar plăcea s-o numesc epoca transcendenţei morale – sau chiar a sublimităţii morale. Pentru că ceea ce distinge această epocă de primul capitol din istoria teatrului este tensiunea, ce devine sensibilă pentru orice spectator, dintre realitatea stilului de viaţă continuu predominant şi vraja lumii de pe scenă. Abia acum

spectatorul devine cel cu care sîntem – cît pe ce să spun că nu mai sîntem – deprinşi în teatrul modern. Scena este acum – aşa a simţit Schiller şi, o dată cu el, un întreg secol – marea consolatoare faţă de lumea ce devenea prozaică. Este acum de datoria sa, după cum o formulează Schiller la un moment dat, să lărgească privirea prea îngustă, prea mărginită la realitate a oamenilor, privirea lor de furnici, cum spunea el, şi să le facă vizibilă tuturor domnia providenţei, prin aceea că simetriile – care dispar de altminteri din viaţă – dintre culpă şi pedeapsă, dintre străduinţă şi succes, pe scurt, toate armoniile morale ale vieţii, ce nu mai sînt vizibile în existenţa însăşi, apar în lumea de vis a scenei.

Este limpede că aceasta e o sarcină a transcendenţei morale, căci aici viaţa trăieşte cu conştiinţa că, de fapt, ar trebui să fie aşa cum se desfăşoară în faţa sa, în minunatul eveniment al scenei dramatice, în sensul că ea anticipează şi ne deprinde, în spectacol, cu tranziţia spre o ordine de viaţă şi socială autentic morală. Or, o asemenea transcendenţă morală înseamnă – şi lucrul acesta îl vedem într-un mod deosebit de sensibil în faţa noastră – că spectatorul este oarecum împins înapoi, în intimitatea sa ultimă. El nu mai este participant la spectacol, în sensul în care era participant la festivitatea dintr-o societate religioasă ori laicizată. El este numai privitor şi forma specifică a scenei, înăuntrul căreia privim, corespunde acestei situaţii. El este un privitor care, în cămăruţa întunecată a singurătăţii sale, trăieşte chemarea transcendenţei morale ce-i vine dinspre scenă.

Se adaugă la aceasta un al doilea lucru, o noutate impusă o dată cu teatrele stabile şi pe măsură ce acestea au cucerit tot mai mult societatea. Abia acum există (pentru prima oară în istoria teatrului), ca un caz normal, repetarea de reprezentaţii şi reluarea unor opere teatrale puse în scenă mai demult. Abia acum există, pe lîngă opera unui poet contemporan, proaspăt scrisă şi gata de pus în scenă, rezerva unui repertoriu clasic. Astfel, abia acum se pune pentru noi problema de a mijloci între prezentul contemporan şi acel tezaur al culturii şi prezentului istoric, care ne însoţesc statornic.

Fiindcă nu e nici o îndoială că teatrul nu devine, în felul acesta, muzeu. Teatrul nu devine niciodată istoric. Acolo unde teatrul pune în scenă o piesă de interes istoric, el a renunţat dinainte la suveranitatea sa propriu-zisă, care e aceea de a fi prezenţă, exclusiv prezenţă. Este tocmai ceea ce datorăm teatrului din ultimii 175 de ani – faptul că s-a deschis o nouă dimensiune înăuntrul conştiinţei noastre a prezentului, deoarece epoci istorice cu creaţiile lor, ale teatrului grecesc, spaniol, englez, ale celui clasic francez şi german, toate aceste momente mari şi înălţătoare ale dramaturgiei pot deveni averea contemporană a oricărui prezent. Nu sîntem de părere că, datorită acestui fapt, obligaţia repertoriului clasic al unui teatru este să practice o reprezentare în sensul unui stil istoric-arhaizant, aşa cum îl stabileşte ştiinţa. Din contra, măreţia acestui capitol din istoria teatrului stă în acea putere de a contopi, pe care un prezent o posedă ca prezent, atunci cînd e capabil să ridice ceea ce ţine de trecut la rang de prezenţă.

Sîntem astfel pe cale să deschidem un alt capitol în istoria teatrului umanităţii. Nu-i de mirare că ne aşteptăm astăzi la aşa ceva. Pentru că schimbarea structurală a societăţii noastre este, într-adevăr, atît de profundă, încît ar fi mai curînd de mirare dacă prezentul şi-ar permite luxul intim istorico-muzeal al unui teatru ce-şi îndeplinea funcţia acum o sută de ani, în cadrul unei societăţi pe vremea căreia încă se mai mergea cu poştalionul.

Ce reprezintă acest al treilea capitol? Nu-i stă bine ştiinţei s-o facă pe profetul. Aş dori să mă limitez la a descrie cîteva trăsături a ceea ce cred că observ, ca prieten recunoscător al teatrelor noastre actuale. Nu cunosc o expresie satisfăcătoare pentru acest capitol încă nescris al istoriei teatrului, capitol aflat încă în faza lui iniţială. Pot vedea însă că tensiunea morală dintre realitate şi lumea visului – acest sublim apel moral care a constituit măreţia teatrului clasic din secolul al XIX-lea –, că situarea faţă în faţă a spectatorului mut şi a scenei îndepărtate şi transformate sub lumina rampei nu mai corespund integral sensibilităţii noastre actuale şi posibilităţilor

noastre de viitor. Unitatea dintre spectator şi actor capătă astăzi o nouă semnificaţie. Ceea ce ne frapează în această unitate este sentimentul că lumea nu se mai recunoaşte îndeajuns în simpla tensiune a înălţării morale şi că mai degrabă faptul de a fi purtaţi cu toţii de un spirit comun, ce-l depăşeşte pe fiecare în parte, este acea forţă a teatrului care ne reaminteşte de vechile motive religioase ale sărbătoririi cultului. Vedem în teatru multe lucruri care ne vorbesc în favoarea unei asemenea evoluţii. Specialiştii vor avea sentimentul că acest lucru este cunoscut şi practicat de multă vreme. Noi, profanii, îl remarcăm însă mai tîrziu şi încercăm să înţelegem treptat ceea ce se petrece.

Nu e uşor de ghicit titlul noului capitol deschis. Sîntem prea la început ca să recunoaştem esenţialul. Multe date îl surprind pe profan, date ce s-ar putea să fie doar exterioare. Însă idealul de naturaleţe, care a înlocuit odinioară patosul devenit găunos al scenelor clasiciste, interpretarea psihologică, fidelitatea tabloului de atmosferă – toate cîte alcătuiesc înşelătoarea strălucire de vis a scenei vor să ne apară astăzi ca o evadare. Chiar şi perfecţiunea tehnică ce ocazionează un asemenea efect de vis şi de narcoză ne apare ca o risipă.

Trebuie să ne lămurim ce fel de capcană se ascunde în cuvîntul „imitaţie"[4]. Anticul mimesis şi mimica modernă sînt cu totul altceva decît înţelegem, de cele mai multe ori, prin „imitaţie". Orice imitaţie adevărată este o transformare. Ea nu e un act-de-a-face-să-existe-încă-o-dată [*Noch-einmal-Daseinlassen*] ceva ce este deja prezent într-o formă. Ea este o existenţă schimbată în aşa fel încît ceea ce este transformat tot ne mai trimite, desigur, la realitatea din care provine. Este însă ceva modificat, întrucît aduce la vedere unele posibilităţi intensificate, pe care nu le-am văzut niciodată. Orice imitaţie este o potenţare, este o punere la încercare a unor extreme. Teatrul modern, care îndrăzneşte să avanseze pînă la extreme, ca să le încerce, nu este, aşadar, un fenomen secundar în cadrul

4. *Cf.* în acest volum articolele „Artă şi imitaţie" şi „Poezie şi mimesis".

societății și culturii noastre. Căci, după cum mi se pare, teatrul are față de toate celelalte posibilități de acest fel uriașul și constantul avantaj că, în forma nemijlocită a comunității dintre actori și spectatori, are loc constant verificarea acestor experimente îndrăznețe ale transformării. Actorul primește ceva înapoi de la spectatorul în intimitatea căruia s-a aventurat și, invers, noi, spectatorii, căpătăm de la actor posibilități de a fi oarecum temerare, ce ne depășesc.

Este acel caracter lugubru al măștii, care e întru totul numai o „răsucire" spre noi, o suprafață fără nimic în spate și deci integral expresie, este rigiditatea păpușii care, trasă de sfori, dansează totuși, stranietatea a tot ceea ce ne face să tresărim de spaimă din confortul autovalidării [*Selbstbestätigung*] noastre burgheze și care se joacă chiar cu realitatea în care ne putem încrede; în toate acestea, inima omenească nu se mai recunoaște în regatul intimității sale, ci apare ca o jucărie a marilor forțe supraindividuale care ne condiționează. Și tehnica, și montajul sînt, desigur, mijloace de a face vizibile toate acestea. Dar ele nu servesc la o trucare a realității prin vis, ci necesită aceeași prefacere spirituală proprie cuvîntului și mimicii, cînd nu sînt imagini sufletești, ci aforisme și semne care ne privesc.

Știm astăzi, cu o certitudine tot mai puternică, faptul că vorba și mimica umană sînt de o forță grăitoare, față de care întreaga risipă magnifică a civilizației tehnice, care a schimbat lumea noastră, păstrează mereu ceva prozaic, de melc, ceva anevoios și cu aspect de cîrpeală. O vorbă spusă cum trebuie, o bătaie potrivită la poartă – și pe loc intervine ceea ce nici o imitație tehnică, cu cele mai mari posibilități, nu poate obține vreodată ca realitate. Și pentru cine sînt acestea și cum sînt ele prezente? Cu siguranță, ele nu există aici fără noi, cei care privim. Abia noi sîntem cei care trebuie să împlinim ceea ce trebuie să fie. Există totuși experiența cu adevărat uimitoare a ultimelor decenii ale teatrului progresiv în lume: faptul că omenirea modernă, asupra căreia se revarsă permanent un val de excitante, omenirea care abia mai știe să se salveze de

torentele de narcotice, rămîne totuşi în stare să realizeze ceva ea însăşi, mai reuşeşte încă să se înalţe şi să facă să existe ceea ce îi este înfăţişat, în deplina înălţare ce încoronează clipa festivă. Teatrul a devenit mai spiritual decît a fost vreodată în epoca scenei concepute ca o cutie stereoscopică. Se află aici un caracter nemijlocit, care ne este de altminteri atît de rar împărtăşit în existenţa noastră ultraspecializată, schimbată prin mii de intervenţii. Faptul că realizăm aici, ca o comunitate, caracterul nemijlocit a ceea ce sîntem şi a ceea ce se petrece cu noi, în schimbul fluid dintre actor şi spectator, mi se pare o autentică trăire a caracterului festiv remanent al teatrului.

Jocul îngerului trece
atuncea dincolo de noi...
(Rilke)

---

* *Cf. Elegiile din Duino ; A patra elegie*, în Rainer Maria Rilke, *Versuri*, trad. Ştefan Augustin Doinaş şi Virgil Nemoianu, EPLU, Bucureşti, 1966, p. 229 (n.tr.).

# Despre amuţirea tabloului

În ceea ce priveşte creaţia actuală de tablouri, un lucru este bine stabilit: acela că raportul dintre natură şi artă a devenit problematic. Arta înşală aşteptarea naivă a imaginii. Nu se poate spune care anume este conţinutul tabloului şi cunoaştem cu toţii încurcătura în care se găseşte artistul care trebuie să-şi boteze tabloul în cuvinte şi pînă la urmă recurge la semnele cele mai abstracte, la numere. Astfel, clasica relaţie dintre artă şi natură, cea de mimesis, nu mai există.

Îmi vine în minte acum datoria filosofului, aşa cum a formulat-o Platon: „să privim împreună spre un singur lucru" şi să scoatem la vedere, din varietatea fenomenelor, ceea ce este comun *eidos*-ului. Aş dori, prin urmare, să propun un *eidos*, un punct de vedere din care se prezintă şi se interpretează creaţia de tablouri a prezentului. Aş vrea să vorbesc despre limbajul tabloului – pe cale să amuţească. A amuţi nu înseamnă a nu avea nimic de spus. Din contra, a amuţi este o modalitate de vorbire. Cuvîntul „mut" [*stumm*] se leagă de „a bîigui" [*stammeln*], iar strîmtorarea emoţionantă a bîiguielii nu constă în faptul că bîlbîitul nu ar avea nimic de spus, ci mai degrabă că ar vrea să spună multe dintr-o dată, prea multe, şi nu găseşte cuvintele, în faţa abundenţei presante a ceea ce ar fi de spus. Şi cînd zicem că cineva amuţeşte, nu înţelegem doar că încetează să vorbească. În amuţire ceea ce este de spus ne este adus mai aproape, ca fiind ceva pentru care căutăm cuvinte noi. Cînd ne amintim de elocvenţa îmbelşugată şi somptuoasă în colorit ce ne întîmpină, răsunînd puternic şi copios în cuvinte, din epocile clasice ale picturii, de pe pereţii muzeelor noastre, şi cînd privim creaţia actuală de tablouri, avem într-adevăr

impresia amuțirii; ne întrebăm cum s-a ajuns la această amuțire a tabloului modern, care ne surprinde printr-un fel de elocvență fără glas[1].

Acest proces de amuțire a început, în pictura europeană, o dată cu natura moartă și cu peisajul, cu care aproape se identifică la origine. Înainte de aceasta, existau multe conținuturi sfinte sau regale ce erau considerate demne de a apărea în tablouri – figurile și istoriile cunoscute. Cuvîntul grecesc pentru tablou, *zoon*, înseamnă de fapt „vietate" și atestă cît de puțin contau odinioară, ca demne de pictat, lucrurile simple și nuda apariție a naturii fără oameni. Astăzi însă, tocmai naturile moarte ni se par cu deosebire moderne atunci cînd intrăm într-o galerie clasică. Evident, ele nu pretind transpunerea pe care ne-o cer existența sau acțiunea oamenilor ori a zeilor, atunci cînd îi întîlnim în tablou. Fenomenul nu are loc ca și cum ele n-ar fi fost și mai înainte o mărturie de sine [*Selbstaussage*] imediat inteligibilă – și care era înțeleasă. Dar dacă un artist actual ar vrea să se folosească de aceste modalități ale mărturiei, fără distanțări foarte importante, modalitățile în cauză ne-ar apărea lesne ca o declamație. E nevoie de o nouă modelare artistică a unor motive obișnuite ori chiar, ca la Max Beckmann, de o întreagă alegorie a universului. Or, prezentul nostru are cel mai puțin de-a face cu o declamație. Ce este declamația? Avem pentru ea un cuvînt german elocvent prin însăși alcătuirea lui. Noi spunem „recitare" [*Aufsagen*]. Recitarea nu este însă o rostire, fiindcă nu caută cuvîntul pentru ceea ce gîndește, ci pleacă de la unul știut pe de rost, pe care altcineva ori chiar recitatorul însuși (ca un altcineva) l-a găsit odinioară, cînd se gîndea la ceva. Dacă actuala creație de tablouri ar vrea să se folosească de conținuturile tablourilor clasice, gestul ar însemna doar o recitare, o repetare a unor cuvinte găsite altădată. Altfel stau însă lucrurile cu natura moartă,

1. A. Gehlen, în *Zeit-Bilder* (Frankfurt, 1960), a atras atenția asupra muțeniei tablourilor moderne. *Cf.* critica mea referitoare la această interesantă scriere, în articolul intitulat „Begriffene Malerei?" din *Kunst als Aussage*.

aşa cum o reprezintă în primul rînd epoca burgheză, în formula sa olandeză timpurie. S-ar părea că acolo se exprimă fără cuvinte însăşi lumea sensibilă care ne înconjoară şi pe noi.

Fireşte, natura moartă este un gen propriu abia acolo unde înlătură tabloul „care povesteşte", luîndu-i locul. Nu avem de-a face efectiv cu o „natură moartă" – deci cu amuţirea tabloului – pretutindeni unde întîlnim, în contexte decorative ale artei interioarelor, motive cunoscute din natura moartă. Fără să fie definită prin aceasta, „natura moartă" este în mod normal un tablou mobil, ce poate fi atîrnat într-un loc sau altul : pretutindeni, el vrea să concentreze privirile asupra sa, ca şi cînd ar avea multe de spus.

Şi, într-adevăr, are multe de spus. Nu este vorba, în nici un caz, de un fragment de realitate obiectuală, ci mai degrabă de o iconografie a naturii moarte (nescrisă încă). Spre deosebire de toate celelalte conţinuturi de tablou, naturii moarte îi este specific aranjamentul. Bineînţeles, nu înseamnă că artistul pictează copiind pur şi simplu o realitate întîlnită. Lucrul acesta e la fel de puţin valabil în ceea ce priveşte peisajul ori portretul, precum şi tablourile avînd un conţinut religios sau istoric. Întotdeauna „compoziţia" este un procedeu al pictorului. Natura moartă are însă o libertate proprie şi unică, în felul ei, în ceea ce priveşte aranjamentul subiectului, fiindcă „obiectele" compoziţiei sînt lucruri manevrabile : fructe, flori, obiecte uzuale, eventual şi un vînat sau altele de acest gen – toate lăsate exclusiv în seama bunului nostru plac. Libertatea configurării tabloului începe aici încă de la conţinut şi, în această privinţă, natura moartă e un preludiu al libertăţii compoziţiei moderne a tabloului, în care nu mai există nici o urmă de mimesis şi în care domneşte o tăcere deplină.

Cu toate acestea a fost un drum suficient de lung de la acele începuturi, în care viaţa tăcută a naturii şi a lucrurilor a devenit demnă să intre într-un tablou, pînă la tăcerea prin amuţire a tabloului de astăzi. Să-l parcurgem pe scurt. Naturile moarte ale pictorilor olandezi, a căror prezenţă incredibilă în galerii ne ia efectiv prin surprindere, nu ne înştiinţează doar despre

descoperirea frumuseții corporale a lucrurilor. Ele ne fac să ne amintim de un fundal ce dă legitimitate faptului că ceea ce este reprezentat e demn de un tablou. S-a remarcat încă de mult și s-a arătat prin exemple[2] cît de numeroase simboluri ale vanității se pot găsi în aceste naturi moarte olandeze. Avem astfel, printre ele, șoarecele, fluturele, musca, lumînarea ce se consumă, simboluri ale caracterului trecător a tot ce e pămîntesc. Și poate că seriozitatea puritană a acelei epoci percepea mereu limbajul acestor simboluri, atunci cînd admira și gusta strălucirea pămîntescului în astfel de naturi moarte. Pentru ca lucrul să fie bine înțeles, privitorului i se înfățișa în tablou chiar și un craniu sau era consemnat un vers încurajator, exprimînd zădărnicia tuturor lucrurilor. Pe un tablou al lui Heem din vechea pinacotecă din München citim: „Maer naer d'aldershoenste Blom daer en siet'men niet naer'ovn" *

Mai important este însă faptul – și acesta este primul limbaj al amuțirii ce devine aici sonor – că și fără toate aceste simboluri și fără înțelegerea lor explicită, însuși obiectul reprezentat, în deplinătatea lui sensibilă, își mărturisește nestatornicia. Socotesc că, dincolo de tot ceea ce poate fi interpretat simbolic, semnificația propriei mărturii aflată în simpla înfățișare, în apariția lucrurilor ca atare, ține de adevărata iconografie a naturii moarte. Întîlnim astfel, ca motiv constant în iconografia naturii moarte, acea lămîie pe jumătate cojită, a cărei coajă spînzură. Erau întrunite, cu siguranță, mai multe date care motivau mereu prezența constantă a acestui fruct în tablouri: relativa sa raritate, dialectica dintre coaja necomestibilă și fructul aromat – ca la nucile sparte –, aciditatea astringentă, ce atrage și respinge totodată. Tocmai prin asemenea motive, mereu aceleași, erau invocate în tablou caducitatea, momentanul – și, prin aceasta, vremelnicia. Rămîne o problemă deschisă măsura în care „natura moartă" nu este atît de proveniență

---

2. De pildă, Ewald M. Vettor, „Die Maus auf dem Gebetbuch", în *Ruperto-Carola*, 36 (1964), pp. 99-108.

* „Dar cea mai frumoasă floare e cea care nu atrage privirea" (n.tr.).

olandeză, cît italiană. Iar dacă e adevărată varianta din urmă, devine clară o anumită legătură cu vechea pictură decorativă şi cu arta mozaicului, ale căror rămăşiţe puteau fi văzute, cu mult mai bogate, pe zidurile clădirilor în ruină ale Antichităţii, decît astăzi, cînd noul dezgropat Pompei reprezintă documentul cel mai cunoscut[3]. Există însă în special două momente, care dau acestei legături iconografice o nouă accentuare. În primul rînd, tablourile decorative ale Antichităţii, semănînd cu naturile moarte pe care le cunoaştem, sînt axate adeseori pe efectul „trompe-l'œil". Potrivirea lor în perete oferă o privelişte asemănătoare cu a unei firide. Nu găsim nimic asemănător în „natura moartă", ba chiar artificialitatea aranjamentului respinge atare efecte de iluzionare. Şi, în al doilea rînd, cînd întîlnim ocazional, în compoziţiile antice, alături de flori şi fructe, şi animale precum melci sau şerpi, raci şi păsări – şi tocmai acest lucru pare să fi avut un efect stimulativ asupra pictorilor din epoca modernă timpurie – aceste aranjamente de plante şi animale par să aibă ceva pur decorativ, festiv, aproape ceva structurat heraldic. Dimpotrivă, şopîrla pe care Jacobo da Udine a pictat-o jos, lîngă un aranjament de flori, sau unele dintre acele muşte şi fluturi, şopîrle şi şoareci din naturile moarte olandeze au o cu totul altă funcţie. Caracterul alunecos, fugitiv, înşelător împrumută celor în jurul cărora se ţese, ca viaţă tăcută, ceva din propria-i viaţă tăcută şi trecătoare.

Se poate observa şi faptul că natura moartă italiană nu distinge printre fructe lămîia, ci rodia, al cărei sens simbolic prezintă un contrast similar, de voluptate ademenitoare şi de respingere, ca şi lămîia. E drept că fundalul religios al naturii moarte păleşte ulterior treptat şi că predomină decorativul, luxurianţa, ceea ce făgăduieşte plăcere şi ceea ce e aranjat pentru a ispiti. În cele din urmă însă, la capătul unui drum lung, de o rară perseverenţă tipologică (pînă tîrziu, spre sfîrşitul secolului al XIX-lea, coaja de lămîie este aproape obligatorie),

3. *Cf.* explicaţiile instructive ale lui Charles Sterling în *La nature morte de l'Antiquité à nos jours*, Paris, 1959.

în legătură cu Revoluţia, care a întemeiat pictura modernă, natura moartă mai devine o dată grăitoare – şi, din nou, ascunsă. Să ne amintim, de pildă, naturile moarte cu fructe ale lui Cézanne, în care lucrurile palpabile nu mai sînt aranjate într-un spaţiu în care am putea să le apucăm cu mîna; ele sînt parcă exilate la suprafaţă, acolo unde le este spaţiul propriu.

Ceea ce se poate numi, de acum înainte, conţinut demn de un tablou nu mai sînt lucrurile, nu mai e unitatea lucrului individual şi nici unitatea aranjamentului. Florile-soarelui pictate de Van Gogh intră ca un portret modern în structura suprafeţei şi abia dacă mai împrumută ceva fiinţei tabloului prin semnificaţia lor obiectuală. Oare nu e caracteristic faptul că putem recunoaşte – cum recunoaştem natura moartă olandeză după acea lămîie semicojită – şi natura moartă modernă, după un conţinut preferat al tabloului, sau cum să-i spunem acestuia, care nu mai este conţinut şi care totuşi e prezent? Mă gîndesc la chitară, aşa cum apare ea la Picasso, la Braque, la Juan Gris şi la alţii – prima jertfă preferată a acelei dezintegrări a formei care s-a numit cubism. N-aş vrea să cercetez teoriile pe care le-au stabilit pictorii înşişi sau de care s-au lăsat convinşi, pentru a fundamenta modul de a picta. Dar oare nu are nimic de-a face preferinţa pentru acest instrument, a cărui formă marcantă se împrăştie în toată părţile ca în nişte faţete vibrante, cu faptul că e un instrument muzical? Nefiind el însuşi creat pentru a fi privit, scăldat de valurile sunetelor ce se înalţă din el şi care se abat uneori pe suprafaţa tabloului, în ghirlande dansante de note, el evocă magic, mi se pare, modelul noii picturi, muzica „absolută" – acel gen de artă care a îndrăznit încă de secole să abandoneze orice conţinut exprimabil, renunţînd astfel la orice relaţie de unitate extramuzicală. Se poate ca alţi factori, de pildă tempoul vieţii moderne, să fi sugerat fărîmiţarea formelor constante ale obiectelor. Tabloul timpuriu al lui Malevici „Doamnă în metropolă" reprezintă aproximativ transformarea lumii în care trăim, în tabloul însuşi, schimbare ce înlocuieşte obiectul aşezat şi durabil. Oricum, s-a petrecut ceva colosal cînd, la începutul secolului nostru,

unitatea de aşteptare privind conţinutul tabloului a prins să se risipească şi să se fărîmiţeze într-o diversitate incomprehensibilă. Ceea ce rămîne sînt nişte relaţii de forme şi culori, fără suport obiectual, un fel de muzică pentru ochi, ce ne vine în întîmpinare răsunînd din limbajul care amuţeşte al tablourilor moderne.

Şi atunci se pune întrebarea: ce anume formează unitatea lor compoziţională? Cu siguranţă că aceasta nu mai e unitatea conţinutului polisemic a tabloului, nu mai este unitatea mută ce provine din lucrurile corporale. Ambele par să fie sleite de putere. Dar atunci, de ce fel este unitatea tabloului? Nu mai e, într-adevăr, doar unitatea obiectului, care-i lipseşte tabloului modern; orice reprezentare despre unitatea a ceea ce e zugrăvit, a mitului, a fabulei povestite acolo sau a obiectualităţii [*Dinglichkeit*] recognoscibile, ce făceau odinioară din tablou un mimesis, a dispărut. În acelaşi sens, nu mai există nici o unitate a contemplării, ca în epoca perspectivei centrale, în care tabloul deschidea un fel de privelişte într-un spaţiu interior. Chiar şi după destrămarea tradiţiei iconografice a secolelor – şi totuşi, tocmai aceasta caracterizează multă vreme pictura, după ruptura cu tradiţia din secolul al XIX-lea – punctul de fugă unitar putea să ţină laolaltă chiar şi detaliul accidental şi perspectiva. Rama revine, în mod specific, acestui sens al tabloului. Ea ţine totul laolaltă şi delimitează, invitîndu-ne să pătrundem în profunzimea a ceea ce este astfel delimitat. Faptul că noul trebuie deseori să străpungă doar cu greutate şi treptat crustele închistate ale vechiului face parte din marile curiozităţi ale vieţii istorice. Nici chiar forţa interioară a suprafeţei tablourilor lui Cézanne n-a izbutit să sfărîme încă rama aurie, în degradare, a barocului. Este sigur însă că tabloul de astăzi nu e ţinut compact de către ramă, ci – acolo unde are una – îşi ţine de la sine strîns legată rama. Pornind de la care unitate? Prin ce forţă?

Nu mai există nici unitatea de expresie. Desigur, acesta era un nou principiu de unitate care a început să domine în configurarea tablourilor epocii moderne de pe vremea cînd imitaţia,

repetarea unor conţinuturi fixe şi date dinainte au devenit o declamaţie goală. Unitatea expresiei psihice (nu atît a reprezentatului, cît a celui ce reprezenta), manuscrisul penelului, forţa expresivă a acestei scrieri, cea mai sensibilă dintre toate puteau să-i apară unei epoci de interiorizare drept cea mai potrivită autoreprezentare, pentru că astfel se îngrămădeau în tablou chiar şi răspunsurile neştiute la enigma existenţei. Astăzi, în mijlocul culturii maşiniste a epocii industriale, unitatea trăirii şi a mărturiei sale spontane despre sine nu mai vrea să fie evidentă, ca principiu de unitate a creaţiei picturale.

Lucrurile stau în realitate astfel: noţiunea despre tablou din muzeul clasic a devenit prea îngustă. Creaţia artiştilor a sfărîmat rama. Organizarea suprafeţei ce constituie tabloul trimite dincolo de ea, spre legături mai largi. Vechea insultă adusă pictorilor, care spune despre un tablou că e decorativ, îşi pierde treptat caracterul său de la sine înţeles. Aşa cum în vremuri mai vechi aşezarea construcţiilor, a bisericilor şi a pieţelor, a spaţiilor interioare înseşi formula nişte cerinţe tabloului, pe care pictorul trebuia să le îndeplinească, tot astfel începe să pătrundă azi în conştiinţă, din nou, exigenţa formulată tabloului de către ceea ce e dinainte dat. Dacă privim creaţia artistică actuală sub acest raport, lucrurile se confirmă: arta la comandă a fost repusă în vechea ei demnitate. Lucrul acesta nu are numai motive economice. Arta comandată nu înseamnă (chiar dacă, din păcate, înseamnă deseori în chip secundar) că cel ce creează trebuie să se supună, împotriva propriei voinţe, capriciului celui care face comanda; adevărata sa esenţă şi demnitatea ei autentică stau în caracterul dinainte dat al temei, ce nu depinde de capriciul nimănui. Astfel, arhitectura modernă a căpătat, fără îndoială, o poziţie conducătoare în cadrul creaţiei artistice contemporane, pentru că formulează exigenţe. Ea atrage în lumea raporturilor sale şi artele plastice, prin trasarea dimensiunilor şi a spaţiilor. Actuala creaţie de tablouri nu mai poate respinge cu totul pretenţia ca opera să nu atragă atenţia numai asupra sa, invitînd la o

zăbovire, ci să trimită totodată la un context de viață, căruia îi aparține și la modelarea căruia contribuie.

Punem astfel încă o dată întrebarea : ce anume face unitatea tabloului ? Ce aflăm din tablou din tot ceea ce ne întîmpină în contextul vieții în care ne găsim ? Ne înconjoară astăzi puternice metamorfozări ale lumii vieții. Legea numărului devine vizibilă în toate. Formele sale de apariție sînt înainte de orice suma și seria, ceea ce este adunat și ceea ce se compune din elemente care se înlănțuie unul după altul. Sînt marcate prin ele aspectul celular, de fagure, al construcțiilor moderne de mari dimensiuni, dar și caracterul exact și punctual al modului de lucru modern, funcționarea regulată a circulației și a administrației. Ceea ce caracterizează suma și seria este caracterul interschimbabil al elementelor lor. Ține de ordinea vieții în care ne găsim faptul că un membru individual poate fi înlocuit și schimbat cu altul. „Partea mașinii vrea să fie acum lăudată" : planificare preliminară, schiță, montaj, fabricare, livrare, vînzare – și toate acestea guvernate de o reclamă care tinde să depășească pe cît mai repede posibil fiecare piesă terminată și livrată spre consum și s-o înlocuiască prin ceva nou. Ce mai poate însemna unitatea tabloului în această lume a caracterului șanjabil ?

Ori poate lucrurile se prezintă în așa fel încît tocmai în această lume a înscrierii și a sumei unitatea tabloului cîștigă un nou accent propriu ? Nemaifiind înconjurate de unitatea unor lucruri stabile și familiare, în fața insignifianței tot mai mari a chipului și persoanei umane în lumea industriei, forma și culoarea tabloului se îmbină într-o unitate plină de tensiune, ce apare organizată începînd de la mijloc. Prin ce putere ? Ce dă stabilitate plăsmuirii ?

În creația de tablouri a pătruns ceva experimental care, sub raport calitativ, este cu siguranță altceva decît nenumăratele încercări ce făceau dintotdeauna din pictor un maestru. Construcția rațională, așa cum ne domină viața, vrea să-și facă loc și în travaliul constructiv al artistului plastic și tocmai prin aceasta creația sa are ceva din caracterul unui experiment. Ea

seamănă cu seria de încercări ce cîştigă noi date prin măiestria întrebării puse şi prin căutarea unui răspuns dedus din ea. În acest fel, caracterul de sumă şi de serie pătrunde şi în creaţia de tablouri a prezentului – şi nu numai în privinţa titlurilor. Şi totuşi, ceea ce se poate planifica şi construi şi repeta după bunul plac pătrunde brusc în vechile rînduri a ceea ce e unic şi izbutit. Adeseori, creatorul poate fi nesigur în privinţa a ce anume „are valoare" printre încercările sale. El se poate îndoi uneori, atunci cînd opera este terminată. Întreruperea procesului de muncă va comporta întotdeauna ceva arbitrar, iar întreruperea definitivă, în cel mai înalt grad. Se pare că există totuşi un criteriu după care se măsoară ceea ce e finalizat. Cînd densitatea structurii nu mai sporeşte, ci scade, continuarea lucrului devine imposibilă. Creaţia s-a sustras, s-a eliberat, este acum independentă, şi anume din propriul său drept, chiar şi împotriva voinţei (şi chiar a propriei interpretări) a creatorului său [4].

În cele din urmă, vechea relaţie dintre natură şi artă, care a dominat prin ideea de mimesis creaţia artistică a mileniilor, se împlineşte cu un sens nou. Cu siguranţă, nu mai este avută în vedere natura, nu la ea priveşte arta pentru a-i da naştere din nou. Ea nu mai este deloc un model desăvîrşit, exemplar, ce trebuie imitat – şi totuşi, pe propriile sale căi îndărătnice, opera de artă are natură. Acel lucru închis în sine, crescut în jurul unui centru al tabloului, are ceva legic şi constrîngător. Ne ducem cu gîndul la cristal. Acesta, de asemenea, nu-i nimic altceva decît natură, în pura legitate a construcţiei sale geometrice, dar, în belşugul fiinţei amorfe şi pulverizate, el ne întîmpină ca fiind ceva rar, dur, scînteietor. În acelaşi sens, tabloul modern are ceva din natură. El nu vrea să exprime nici o interioritate. Nu pretinde nici o empatie în dispoziţia sufletească a artistului. Este necesar în sine şi prezent aici parcă

4. În studiile mele despre creaţiile poetice neterminate ale lui Goethe (actualmente în *Ges. Werke*, vol. IX, pp. 80-111), m-am ocupat de această problemă, pornind de la un exemplu.

întotdeauna, ca şi cristalul: falduri pe care le face ființa, ezagregări (din pricini meteorologice), cute şi rune, în care timpul devine durată. Abstract? Concret? Cu obiect? Fără obiect? Un zălog de ordine. Artistul modern se va înțelege cu greu pe sine cînd va căuta un răspuns la întrebarea ce anume zugrăveşte de fapt. Autointerpretarea artei este totdeauna un fenomen secundar. Ar trebui să-l urmăm pe Paul Klee – care trebuie să fi ştiut acest lucru – cînd se apără împotriva oricărei „teorii în sine", cînd pune accentul pe opere, „şi anume pe cele născute şi nicicînd pe următoarele" (*Tagebücher*, nr. 961). Artistul modern este nu atît un creator, cît un descoperitor a ceea ce nu s-a văzut, ba chiar un inventator a ceea ce n-a existat vreodată şi care pătrunde prin el în realitatea ființei. Curios însă: măsura ce i se aplică nu pare a fi alta decît cea care s-a aplicat dintotdeauna artistului. O găsim exprimată la Aristotel (fiindcă ce-i just şi nu se află la Aristotel?): o operă corectă este aceea căreia nu-i lipseşte şi nu-i prisoseşte nimic, căreia nu-i poate fi adăugat nimic şi din care nu se cuvine să fie scos nimic. O măsură simplă, o măsură grea.

# Tablou și mimică

Neîncrederea conştiinţei actuale în orice formă de deghizare tradiţională este mare. Ce problematice sînt astăzi tablourile religioase, portretul, cît de problematic este însuşi peisajul ce ne e familiar, însufleţit de oameni şi căruia aceştia îi dau formă – cînd toate acestea devin obiect al picturii. Cu atît mai mult e valabil acest lucru pentru limbajul ce vine din depărtarea vremurilor, dintr-o cultură străină, dintr-o lume religioasă închisă pentru noi, limbaj care ne vorbeşte din tradiţia umanistă. Cînd o asemenea lume de simboluri, încărcată cultural, este adoptată de un pictor modern, ne întrebăm dacă nu cumva este tăinuit aici ceva ce ar trebui, de fapt, să ne determine cu întreaga-i tărie şi ascuţime – şi, într-adevăr, chiar ne determină. Fiindcă doar sărăcia de simbol – ba chiar renunţarea la el – este totuşi ceea ce determină arta actuală în toate domeniile sale – şi aceasta cu siguranţă nu dintr-un capriciu, nu pur şi simplu ca urmare a unei mode sau a vreunor manipulări, ci pentru că o artă care are să ne spună astăzi ceva trebuie să asculte de ceasul prezent.

Se numeşte simbol ceva prin care recunoaştem. Şi într-adevăr, pentru ora la care ne aflăm, sărăcia de simbol este o caracteristică. Ea corespunde incognoscibilităţii şi lipsei de personalitate crescînde a lumii în care trăim. Recunoaşterea este esenţa oricărui limbaj simbolic, iar arta, indiferent cum arată, nu poate fi nicicînd altceva decît un limbaj al recunoaşterii. Chiar şi arta actuală, care ne propune atîtea enigme chinuitoare, cînd îi privim faţa mută, rămîne un mod de recunoaştere. Ne întîmpină în ea însăşi imposibilitatea de cunoaştere care ne înconjoară. Scrierea ei este una cifrată – ceva ce am vrea să citim, fiindcă în ea se mărturiseşte un sens. Dar e o scriere

făcută din semne neinterpretabile, indescifrabile. În pictură, cunoaştem aceste semne ca elemente ale suprafeţei: punct, linie, parte de suprafaţă, culoare – iar ceea ce stă scris în acest cifru este scris într-un mod indicibil, impalpabil, care nu poate fi pus în legătură cu alte experienţe – şi totuşi, e de aşa natură încît spunem: construcţia se susţine, mişcarea este prinsă, a fost găsită o soluţie. Există, astfel, o relaţie cu sens în tot ceea ce ne înconjoară în chip de configurare de artă modernă, însă o relaţie fără cheie. Muzica, poate cea mai înaltă dintre arte, ne arată de secole că aşa ceva este cu putinţă. Orice compoziţie de „muzică absolută” are această structură, adică e o relaţie cu sens, fără cheie. Nici „pictura absolută” din zilele noastre nu a părăsit spaţiul unor asemenea relaţii cu sens, în cadrul cărora continuăm să trăim.

Cu atît mai mult trebuie să ne întrebăm: mai poate deveni credibilă artistic şi astăzi invocarea magică a conţinuturilor mitice din lumea grecească, familiar-venerabilă şi totuşi ireal de îndepărtată, aşa cum a căpătat ea formă în epopee şi în dramă? Sînt simbolurile sale apte să devină nişte cifruri ale incognoscibilităţii? Este sigur că nu se poate face nimic cu formele cognoscibilului şi nici cu simbolurile ce ne sînt familiare – pentru oricine priveşte retrospectiv evoluţia ultimelor două secole şi trebuie să admită, cu această ocazie, că, începînd de la baroc şi de la autoreprezentarea şi autoînălţarea sa creştin-umanistă, nici un simbolism unitar nu a mai reuşit să cîştige caracter obligatoriu autentic. Nu vorbesc deloc despre istovirea celor care căutau, în epoca clasicismului, nişte mărturii imagistice. Amintesc doar de ceea ce simte cineva atunci cînd, venind dinspre intensul colorit şi voinţa puternică de abstract a secolului actual, se vede pus în faţa unor tablouri ale unui maestru cum e Feuerbach de pildă, sau în faţa unor lucrări ale nazarinenilor. Avînd în vedere o asemenea experienţă, te întrebi dacă un artist de astăzi mai poate scoate, în genere, din tradiţia mitic-umanistă ceva ce-ar putea să devină un simbol al incognoscibilităţii noastre.

Desigur, epoca noastră păstrează o imagine schimbată a grecilor, care nu mai este acea nobilă umanitate a lui Goethe, aşa cum o zugrăveşte în *Ifigenia*, opunînd-o moravurilor barbare ale tracilor. Datorită lui Jacob Burckhardt şi lui Friedrich Nietzsche, a intrat azi în conştiinţa generală ideea că grecii nu erau ceea ce clasicismul a înălţat în faţa noastră, o dată cu acel model de umanitate nobilă. Tocmai pentru că ne dăm seama permanent de fundalul pe care se înalţă seninătatea apolinică a artei greceşti, aceasta conferă astăzi exactitate tradiţiei umaniste. Şi redescoperirea lui Friedrich Hölderlin în secolul nostru – care a fost, de fapt, prima sa descoperire – a devenit un eveniment atît de mare nu în cele din urmă fiindcă opera sa confirmă această nouă imagine a lumii greceşti, văzută mai profund, în care titanii, ca prezenţă constantă, subterană, clocotind în umbră, sînt văzuţi laolaltă cu formele modelate ale strălucirii olimpiene şi ale măreţiei lumii [1].

Ceea ce ne apare nouă, celor de azi, din toate acestea este transformarea tradiţiei umaniste, care o face să participe la acea incognoscibilitate. Ea ne transmite însă astfel, la rîndul său, aceeaşi enigmă a fiinţei umane (aşa cum ne cunoaştem şi sîntem de necunoscut) în acea tensiune dintre natură şi spirit, animalitate şi divinitate, care alcătuieşte fiinţa umană : un dat dizarmonic, ce se întregeşte şi nu se lasă niciodată separat, care străbate enigmatic modalităţile noastre de comportare spirituale, cele mai specifice şi mai personale, ca un torent natural, făcînd să răsune armonic-dizarmonic inconştientul fiinţei noastre naturale, împreună cu fiinţa conştientă, emoţionată şi volitivă. Cred că aceasta este ceea ce religia greacă, aşa cum ne glăsuieşte din epopee şi dramă, face să fie mereu semnificativ într-un mod nou. Ea este o primă încercare de rezolvare a enigmei care sîntem.

Putem sesiza acest lucru, într-un fel unic, la Homer şi Hesiod ; la Homer, prin acea relatare minunat de aventuroasă – şi totuşi mereu omenească şi apropiată – despre războiul troian

1. *Cf.* lucrările despre Hölderlin şi studiile despre Goethe în *Ges. Werke*, vol. IX.

şi întoarcerea eroilor, iar la Hesiod, prin acea istorie a zeilor, de o cu totul diferită şi profundă stranietate. E înspăimîntător ce ni se povesteşte acolo despre generaţiile timpurii ale zeilor, înainte ca Zeus să-şi fi început domnia asupra Olimpului – iar acum înţelepciunea şi justiţia îi conduc pe zei şi pe oameni. Depărtarea legendei, Troia, întoarcerea, nenorocirea ce-i loveşte pe cei ce se întorc şi neamurile lor devin prin Homer un izvor mereu curgător de legendă şi cîntare mitică. Dacă la el izvorul apare încă la distanţa povestitorului ce istoriseşte, în uriaşa sa epopee, despre tratamentul aplicat de zei omului şi despre suferinţa omului din pricina zeilor – teatrul grec este preschimbarea unică a aceste întregi lumi de legendă şi fabule în nemijlocirea prezentului cultic. Ambele, epopeea şi drama grecilor, oricît de depărtate ne-ar apărea, au prezenţă şi continuă astfel să ne spună mereu ceva despre noi atunci cînd ne dau de ştire despre zei şi oameni, despre locţiitorii eroici ai tuturor celor ce trăiesc astăzi.

Îi datorăm în special filologului Walter F. Otto ideea că zeii greci sînt aspecte ale lumii înseşi, rămînînd astfel accesibili pentru noi în experienţă, chiar dacă nu în sensul lor originar, în mod obligatoriu religios şi cultic. Ei păstrează o realitate. Brusca schimbare a aspectului lucrurilor ne face şi pe noi să încremenim : ceva se întîmplă şi deodată totul e altfel. Umbrire, întunecime, nebunie, nenorocire, boală, moarte, dragoste, ură, entuziasm, fanfaronadă, gelozie, întregul mare panoptic al suferinţelor şi al pasiunilor omeneşti, pe care grecii l-au trăit ca realitate a configurărilor divine, nu ne este nici nouă necunoscut. Experienţa fundamentală, cunoscută nouă tuturor, constă în aceea că ceva se abate asupra oamenilor – şi în felul său specific. Despre aceasta ne vorbeşte mitul grecesc.

Ne putem întreba : o astfel de copleşire este oare totul ? Nu sîntem oare, înainte de orice, fiinţe ce acţionează, nu există conflict, decizie, ratare, culpă ? Şi nu sînt toate acestea prezente şi în epopeea şi în drama grecilor ? Fireşte ; dar printre convingerile cele mai rodnice ale cercetării moderne în domeniul ştiinţelor Antichităţii, contează faptul că noi privim cu totul

altfel „acţiunea din dramă" şi tocmai de aceea şi acţiunea din epopee – iar lucrul cel mai uimitor e că nu le privim cu ochi înstrăinaţi. Cînd găsim la Homer evocări potrivit cărora zeii sînt cei care determină deciziile oamenilor şi cînd găsim apoi alte evocări, mai subiective, gîndite mai mult, mai conştiente, conform cărora eroul se bate cu pumnul în piept şi ia singur decizia, cuprins de chinuri şi îndoieli, nu ne mai gîndim azi la nişte straturi diferite ale epopeii, să zicem, la nişte autori mai vechi şi la alţii mai noi. Ştim astăzi, ca urmare a unei observări mai atente – adică şi dintr-o autoobservare mai atentă –, că Homer are dreptate să spună ambele lucruri în aceeaşi frază. De pildă, cînd cineva se hotărăşte şi Atena îi inspiră decizia nu înseamnă că se afirmă două lucruri, dintre care numai unul poate fi adevărat: ori autorul se hotărăşte, ori Atena îl inspiră. În realitate, este vorba de acelaşi eveniment, dar sub un alt aspect. Filologii – îi am în vedere, înainte de toate, pe Bruno Snell şi pe Albin Lesky[2] – au demonstrat că în epopeea antică şi chiar şi în dramă „acţiunea" este o concepţie despre sine cît se poate de unilaterală a omului modern. Faptul că vedem astăzi mai clar acest lucru nu-l datorăm în primul rînd unui progres al ştiinţei, ci propriilor noastre trăiri, care ne-au constrîns să înmormîntăm anumite iluzii legate de fiinţa umană şi să privim mai serios şi mai dubitativ enigma numită om.

Grecii şi-au înţeles soarta în mod religios. Ceea ce li se întîmplă oamenilor se datorează zeilor care se ceartă unii cu alţii. Nu e vorba aici de vină şi ispăşire, ci de destin, ba chiar de jertfă. Ce grandioasă înţelepciune se află în ideea de jertfă, ce participare, ce desfiinţare a graniţelor dintre eu şi tu şi noi, ce fuziune deosebită a tuturor, în care destinul nostru finit este transcendat! Oricît de proprii lumii greceşti, toate acestea nu ne apar totuşi ca un moment străin al existenţei, separat de noi prin abisul vremurilor şi împins de cealaltă parte, ci

---

2. *Cf.* lucrările lui Bruno Snell şi, mai recent, Albin Lesky, *Göttliche und menschliche Motivation im homerischen Epos* (SBd. Heid. Akad. d.W., 1961, Abh. 4).

constituie ajungerea pînă departe a propriei noastre ființe omenești, pluralitatea de straturi a acestei ființe – prezentă aici la modul grecesc. Dacă mi-e îngăduit să vorbesc o clipă despre limbajul filosofiei, mă pot explica aici prin opoziția pe care o face Hegel între substanță și subiect. Substanța – la el și aici – nu desemnează acea categorie a cunoașterii grecești a naturii, pe care o vedem trecînd prin metafizica mileniilor, ci este un termen pe care sîntem deprinși să-l folosim cu toții în sens hegelian, cînd vorbim, de exemplu, de un spirit substanțial sau cînd spunem despre cineva că e într-adevăr un om foarte deștept, dar că nu are deloc substanță. Substanță înseamnă aici acel ceva care susține, care nu iese la iveală, nu e ridicat la lumina conștiinței reflexive, ceva ce nu se declară niciodată pe deplin dar fără de care luminozitatea, conștiința, exprimarea, comunicarea, cuvîntul ce nimerește în plin nu pot exista. Substanță este „spiritul care ne poate uni". Formularea lui Rilke, pe care o citez, indică faptul că spiritul e mai mult decît știe fiecare individ și decît știe despre sine însuși. Hegel a invocat categoria substanței pentru a înțelege ce este spiritul unui popor – sau spiritul timpului ori al unei epoci –, și anume o realitate extinsă ce-i poartă pe toți și care nu este conștientizată și cunoscută în mod adecvat de nici un individ. Cînd religia greacă vede în om pe cel hotărît mai mult de acțiunea zeilor decît pe cel ce se decide singur, ea apreciază just tocmai adevărul că totdeauna sîntem cu mult mai mult și altceva decît ceea ce știm despre noi și că ceea ce ne depășește atît de mult pe noi și cunoștințele noastre este tocmai ființa noastră intrinsecă.

În ce poziție se găsește arta actuală față de acest adevăr, care continuă să fie valabil, și față de forma sa de manifestare grecească? Să facem abstracție de poezie și de posibilitățile ei de a ne înfățișa ceva într-o spunere evanescentă, în așa fel încît lucrul acela este de față pentru noi, cu energia unui prezent autentic, și ne emoționează. Modul în care ceea ce a fost odinioară și ceea ce este astăzi se oglindesc reciproc, astfel încît tragedia antică se trezește la o transpunere poetică mereu

înnoită, constituie o temă aparte. Arta plastică nu cunoaște o astfel de dispariție a cuvîntului și reînvierea sa în materialul lingvistic al prezentului. Ea trebuie să rămînă în domeniul vizibilului și ca vizibil – și aceasta într-o lume în care, sub loviturile de ciocan ale travaliului modern, arta se preschimbă tot mai mult în ceva lipsit de înfățișare, în abstracție, construcție, nivelare, conformitate. Cum ar putea religia artistică a grecilor, configuratoare de oameni, să revină în creația actuală de tablouri? Cu siguranță, nu pur și simplu ca o recunoaștere a ceva cunoscut și cel mai puțin ca o recunoaștere a unor figuri bine cunoscute, așa cum a pictat-o Feuerbach pe Ifigenia „căutînd cu sufletul țara grecilor”. Ceea ce ne e cunoscut tuturor este mai degrabă ceea ce nu poate fi cunoscut, în care doar din cînd în cînd o urmă de sens licărește fulgerător. Cum se mai poate mărturisi aceasta într-un mod omenesc?

Aș vrea să spun că o poate face în limbajul mimicii. Spunem de obicei că în mimică este prezent ceea ce ea exprimă. Mimicile sînt ceva cu totul trupesc – și ceva cu totul sufletesc. Nu există ceva interior care să se deosebească de mimică și să se trădeze prin ea. Ceea ce mimica spune ca mimică reprezintă întreaga sa ființă. Orice mimică este, prin urmare, închisă totodată într-un chip enigmatic. Atît cît trădează, tot atît și păstrează ca secret propriu. Pentru că ceea ce licărește în mimică este ființă de sens, și nu cunoștințe de sens. Ea este – în concepția lui Hegel – substanțială, nu subiectivă. Orice mimică este omenească, dar nu orice mimică aparține exclusiv unor oameni – ba chiar nici una nu e simpla expresie a unui om ca individ. Ea oglindește întotdeauna, ca și limba, o lume a sensului căreia îi aparține. Și niciodată mimicile umane nu sînt singurele care fac lizibilă această lume și pe care un pictor le poate aduce la lumină.

Reflecțiile acestea ne conduc la tablourile lui Werner Scholz ce prezintă subiecte din mitologia greacă. Iată, de pildă, un tablou ce înfățișează trei corăbii, trei corăbii cu pînze, în stilul unei idei primordiale despre corabia cu pînze, ce corespund totuși aproximativ reprezentării noastre despre corăbiile cu

pînze antice sau mediteraneene: o pînză roşie, una verde şi una mai mult cenuşie. Stau una în spatele alteia, de parcă ar fi clădite. La orice ne-am putea gîndi cînd le privim: fie la întoarcerea grecilor de la Troia, fie la călătoria lor abia începută, înainte de înfrîngerea Troiei, fie la adevărata lor călătorie de întoarcere, ce s-a desfăşurat atît de nefericit, după dărîmarea Troiei, la fel cum putem să nu avem în vedere nimic din toată această lume grecească – în orice caz, aici nu este reprodus nimic din ceea ce s-a petrecut vreodată, într-o epocă mitică sau reală. E mai degrabă nesiguranţa călătoriei, soarta îndoielnică ce-l aşteaptă pe fiecare dintre cei purtaţi pe aceste corăbii – din ce patrie oare? Mimica destinului însuşi al vieţii este cea care e prezentă în aceste corăbii.

Sau peisajele, ce sînt peisajele la Werner Scholz? Litoralul ce ne priveşte cu ochii stinşi ai mării, ruina ce-şi înalţă acuzele la adresa trecutului ca pe nişte braţe cu gheare, ba pînă şi florile înseşi, peştii, bufniţele, fluturii – toate acestea sînt mimici[3]. Desigur, este un gen de mimică absolut aparte. Limba vorbită aici este limba mută a heraldicii, acea limbă a blazoanelor, în care se recunosc, fără cuvinte, cei ce-şi aparţin unii altora. Şi, în sfîrşit, mimicile omeneşti. Ele nu sînt mimici ale unor oameni izolaţi în cadrul unei lumi înconjurătoare, înfăţişată în tablou, ci mimici de tablou propriu-zise. Nu sînt doar schiţe ale unei figuri omeneşti, recognoscibile numai ici şi colo – nu totdeauna foarte uşor recognoscibile –, o figură ce face sau este o mimică, ci mai curînd lucrul de care această figură se distinge, în care este întreţesută, potrivit cu legile suprafeţei şi culorii, dar nu mai puţin mimică ea însăşi. Există, de exemplu, o Antigonă care, închisă între ziduri, decade îndreptîndu-se spre moartea prin înfometare, după ce a pus legea celor dispăruţi deasupra legii statului. Această Antigonă nu este reprezentarea unei figuri legendare greceşti, care se distinge de fundalul său. Este mimica prăbuşirii consimţite şi nimic altceva, iar o dată cu ea se prăbuşesc şi stîncile care o închid. Este

3. *Cf.* printre altele cartea mea despre Werner Scholz (Recklinghausen, 1968).

o singură mimică ce întreţese omul cu lumea. Sau Penthesilea, mimica acelei călăreţe care trece în goană pe un bidiviu, vîjîind, vînată şi vînînd, pînă cînd e nimerită de săgeată şi se prăbuşeşte. Nu e nevoie să mai explic mimica originară a acestei vînători şi a acestei situaţii de a fi vînat, pînă cînd ne atinge săgeata. Sau mimica lui Oreste – pe partea stîngă a tripticului – care, în faţa catastrofei ce se urzeşte, ţine capul aplecat în aşa fel încît oricine, fără să ştie ceva, vede că acest om în plină acţiune constituie o jertfă. El îşi ţine gîtul pregătit pentru lovitura celui atotputernic. Alte tablouri îşi dau consimţămîntul şi mai uşor, şi mai repede; de exemplu, Ariadna cea abandonată, care priveşte în zările albastre, de pe ţărmul mării de la Naxos: avem aici mimica de jertfă a dragostei. Sau o altă jertfă, Ifigenia: ceea ce apare în tablou este gestul uriaş al unei persoane ce se oferă pe sine drept jertfă. Această victimă ştie ce înseamnă sacrificiul de sine. Jertfa este prezentă în ea.

În toate aceste tablouri nu e vorba de nimic altceva decît de mimici, adică de ceva ce-şi poartă în sine semnificaţia şi reprezintă mult mai mult decît ceea ce ne este cunoscut doar din cunoştinţele umaniste. Sînt mimici de tablou ce rămîn ataşate cu totul de suprafaţa tabloului, chiar şi acolo unde poartă trăsături omeneşti. Aşa cum licăreşte, de pildă, întregul joc seducător de culori al lumii multicolore pe trupul oferit al nimfei Calypso, pe cînd, dimpotrivă, Ulise care se abate din drum pare interschimbabil, un suplinitor care aproape nu e prezent, ca o umbră defunctă. Este caracteristic faptul că, pe măsură ce Werner Scholz prezintă în tablourile sale mai multe figuri omeneşti, în care se exprimă deci subiectivitatea, interioritatea umană, scriitura sa devine tot mai discretă, pînă la ilizibil. Abia dacă se mai pot zări o mimică, o simplă linie a nasului, eventual o privire întoarsă în sus, de exemplu cînd Alceste se îndreaptă din nou spre lumea de deasupra. Există foarte puţină psihologie aici, foarte puţină interpretare a unui interior subiectiv, aproape totul e numai interioritate a măştii, în spatele căreia nu se află nimic, interioritate din pură întoarcere, o enigmă deschisă către ea însăşi – ceea ce sîntem noi.

Nu se va putea susţine că aceste tablouri sînt văzute greceşte. Aş vrea să spun, din contra, că sînt văzute cu ochii noştri. Iar a vedea cu ochii noştri înseamnă, de la bun început, a vedea ca unul care a parcurs întreaga mare istorie a interiorităţii creştine. Dar tocmai din această cauză ceea ce este grecesc e văzut aici ca prezent. Vechea enigmă – omul – ne este propusă în aceste lucrări ale unui pictor actual, prin faptul că el prezentifică într-o formă nouă soluţii greceşti. Pare că este, într-adevăr, posibil să se arate rezumativ, printr-un singur tablou, ceea ce e valabil pentru toate. El se cheamă „Iphigeneia". O Ifigenie tratată foarte în albastru. Nu este prezentă aici nici nostalgia unei fiinţe ce tînjeşte să se întoarcă în patria sa, nici jalea celei ce se sacrifică, trebuind să-şi părăsească şi ţara, şi viaţa. Nu este nicidecum povestit mitul răpirii Ifigeniei din patria sa. Ifigenia este prezentă mai degrabă ca *fiinţa răpită*, care face ca graniţa ei să atingă celălalt imperiu, cel invizibil. Tabloul înfăţişează însăşi starea de răpire. Întrucît totul este cifrat pînă la incognoscibil, ceea ce trebuie ghicit devine imediat grăitor.

În felul acesta, nimic nu ne este povestit aici şi nimic cunoscut nu este reinterpretat. Există o trăsătură heraldică în ansamblul acestei opere. Armoariile cavalereşti ale fiinţei noastre umane stau în faţa noastră în tablouri, ca blazoane şi embleme în care ne recunoaştem, fără a ne putea înţelege şi dezlega misterul, simboluri ale imposibilităţii de cunoaştere, în care ne întîlnim cu noi şi cu lumea noastră, ce devine mereu mai de necunoscut. Ceea ce anevoie mai izbuteşte cuvîntului poeţilor – al lui Homer ca şi al tragicilor – în răsfrîngerea traducerii poate reuşi în cazul artistului plastic din zilele noastre, atunci cînd condensează vechea legendă în simplitatea marii mimici.

# Index


## A

Adorno, Th.W. 99, 147
Altdorfer, A. 73
Aristotel 20, 22-26, 45, 56-58, 68, 82-83, 95, 121, 172, 192, 204, 208

## B

Bach, J.S. 64, 124
Baeumler, A. 80
Balzac, H. de 165
Baumgarten, A.G. 79, 81-82, 90, 143
Becker, O. 163
Beckmann, M. 190
Beethoven, L. van 108
Benjamin, W. 102
Benn, G. 6
Boehm, G. 68
Braque, G. 94, 194
Brecht, B. 70, 90
Broch, H. 14
Bröcker, W. 20
Burckhardt, J. 203

## C

Calderón 182
Callas, M. 126
Cassirer, E. 160
Celan, P. 37
Cézanne, P. 69, 194-195

## D

Dante 34
Descartes, R. 53
Dionysos 110, 180, 182
Dostoievski, F. 38-39, 93, 165
Duchamp, M. 87

## E

Epicur 148
Eschil 123

## F

Feuerbach, A. 202, 207
Fichte, J. 57, 143, 160
Flacius, M. 137
Flaubert, G. 165
Frank, M. 158
Fubini, E. 18

## G

Gehlen, A. 16, 118, 190
Goethe 7, 31, 41, 45, 99, 103, 149, 160, 198, 203
Gogol, N. 165
Gris, J. 16, 19-20, 194
Guardini, R. 87

## H

Hamann, R. 95
Heem, J.D. de 192
Hegel, G.W.F. 42, 45, 65-67, 77, 98, 101, 106, 119, 145, 147, 151-152, 159-161, 172-174, 206-207
Heidegger, M. 35, 103, 157, 165, 169, 174
Heraclit 141, 173
Herder, J.G. 165
Herodot 31
Hesiod 13, 31, 131-132, 203-204
Hölderlin, F. 14, 40, 171, 203
Homer 13, 31, 34, 132, 203, 204, 205, 210
Hönigswald, R. 116
Hristos 104, 136
Huizinga, J. 87
Husserl, E. 39, 146, 158, 167-168

## I

Immermann, K.L. 68
Ingarden, R. 6, 93
Iser, W. 65

## J

Jaspers, K. 165
Jauss, H.R. 163
Joyce, J. 15
Jünger, E. 7

## K

Kafka, F. 11, 14
Kahnweiler, D.-H. 16-17, 20
Kant, I. 20-21, 57, 82-87, 92-93, 95-98, 114, 143-144, 146-148, 151-163
Kerényi, K. 110
Kierkegaard, S. 165
Klee, P. 199
Koller, H. 105
Kommerell, M. 86
Koselleck, R. 73

## L

Lao-zi 128
Lesky, A. 205
Lessing, G.E. 86
Luther, M. 35-36, 104, 140

## M

Malevici, K. 19, 194
Mallarmé, St. 42, 135, 169, 174
Malraux, A. 83, 121
Mann, Th. 14
Marcel, G. 165
Marées, H. von 69
Merleau-Ponty, M. 165
Milton, J. 34
Mnemosyne 14
Mondrian, P. 139
Musil, R. 14

## N

Nietzsche, F. 61, 118, 165, 203
Novalis 140

## O

Oedip 11, 123, 139
Otto, W.F. 110, 177, 204

## P

Parmenide 173
Picasso, P. 19-20, 94, 194
Pitagora 20, 26
Platon 22-23, 26-27, 45, 47, 49-50, 63, 74-75, 77-78, 81, 99, 130, 145, 166-168, 172-174, 189
Plessner, H. 118
Proust, M. 15

## R

Rilke, R.M. 6, 103, 187, 206

## S

Sartre, J.-P. 165
Scheler, M. 118
Schelling 160
Schiller, F. 41, 57, 77, 99, 103, 160, 162, 182-183
Schleiermacher, F. 128, 151
Scholz, W. 207-209
Schopenhauer, A. 161, 165
Schütz, H. 64
Shakespeare, W. 41, 46, 86
Snell, B. 205
Sofocle 123
Stendhal, H. 165

## T

Tacitus 63
Thorvaldsen, B. 93
Tizian 94
Tolstoi, L. 165
Trede, J.H. 156

## U

Udine, J. da 193
Ulise 209

## V

Valéry, P. 6, 167
Van Gogh, V.W. 194
Velázquez, D. 94, 97
Vergiliu 34
Vetter, E.M. 192

## W

Wieland, W. 160
Winckelmann, J.J. 45
Wölfflin, H. 19

## Z

Zwingli, U. 104

# Cuprins

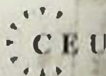
Creaţie poetică şi interpretare ....................................................5
Artă şi imitaţie ......................................................................... 15
Despre contribuţia poeziei la căutarea adevărului .................. 31
Poezie şi mimesis ..................................................................... 45
Jocul artei 53
Actualitatea frumosului. Arta ca joc, simbol şi sărbătoare ..... 63
Experienţa estetică şi cea religioasă ....................................... 127
Intuiţie şi plasticitate ................................................................ 143
Filosofie şi poezie .................................................................... 165
Despre caracterul festiv al teatrului ........................................ 177
Despre amuţirea tabloului ....................................................... 189
Tablou şi mimică ..................................................................... 201

*Index* ......................................................................................211

POLIROM

*«Există pentru sufletul surghiunit în greutatea teluricului, pentru acest suflet care şi-a pierdut, ca să zicem aşa, aripile, încît nu se mai poate avînta spre înălţimile adevărului, o experienţă în care aceste aripi încep să-i crească din nou, dîndu-i posibilitatea să se înalţe. Este experienţa iubirii şi a frumosului, a iubirii de frumos. Platon gîndeşte această trăire a iubirii născînde laolaltă cu întrezărirea spirituală a frumosului şi a adevăratelor ordonări ale lumii. Datorită frumosului reuşim să ne aducem aminte multă vreme de adevărata lume. Aceasta e calea filosofiei. El numeşte frumos ceea ce străluceşte şi atrage mai mult, cu alte cuvinte, vizibilitatea idealului.»*

Hans-Georg Gadamer




ISBN 973-683-533-2







EDITURA POLIROM